



كتاب الشباب



الهيئة المصرية
العامة للكتاب

الفنان السينمائي

مآزق و قدرات خاصة

د. مدكور ثابت

الفنان السينمائى

مدكور ثابت



مهرجان القراءة للجميع ٩٧
مكتبة الأسرة

الفنان السينمائى
مدكور ثابت

الجهات المشتركة:
جمعية الرعاية المتكاملة المركزية
وزارة الثقافة
وزارة الإعلام
وزارة التعليم
وزارة الإدارة المحلية
المجلس الأعلى للشباب والرياضة
التنفيذ: الهيئة المصرية العامة للكتاب

تصميم الغلاف
الإشراف الفني:
للفنان محمود الهندى

المشرف العام
د. سمير سرحان

على سبيل التقديم . . .

مكتبة الأسرة ٩٧ رسالة إلى شباب مصر الواعد تقدم صفحات متألقة من منحة الإبداع ونور المعرفة مصدر القوة في عالم اليوم..

صفحات تكشف عن ماضينا العريق وحاضرنا الواعد وتستشرف مستقبلنا المشرق.

د. سمير سرحان

جبهة الفنان السينمائى
ومأزق القدرات السياسية

درس الفيلم الأمريكى
الذى حاز الجائزة الذهبية فى دولة شيوعية

« .. لا يمكن لفيلم واحد أن يغير من الرؤى السياسية فى الولايات المتحدة الأمريكية ، ولكن على المرء أن يعتبره عنصرا فى عملية نمو الضمير الأمريكى .. لقد استغرق انتاج الفيلم حوالى خمس سنوات ، وخلال هذه المدة كان لدينا ما بين اربعين الى ستين من رجال وكالة المخابرات المركزية الأمريكية يواجهون كاميراتنا التى صورت مقابلات فيلمية معهم يبلغ طولها الاجمالى حوالى مائة وخمسين ساعة عرض سينمائى » .

المخرج الأمريكى آلان فرانكوفيتش

ء

ما ان اطفئت أنوار القاعة الضخمة ودارت آلات العرض ، حتى بدأت المفاجآت وساد الذهول ... لقد أصبحت « الشاشة / الكاميرا » هي « نحن / المتفرج » ، نجلس مع رجال المخابرات الأمريكية وجها لوجه ، يتحدثون الينا باعتبارنا الكاميرا ... وقد بدى طوال الوقت انهم وحدهم المتحدثون ونحن الصامتون ، ولكن حوارا أعنف كان يعتمل في عمق كل منا ، اذ كان الصمت مجرد غلاف للصخب المكنون في هذا العمق ، حيث التشوق حاد والذهول أكثر حدة . كنا نتعجب لتبسطهم فيما يعترفون حول أحداث تاريخية خطيرة ، فالعالم وتاريخه أمامهم خشبة مسرح للعرائس وهم محركوها ...

يقول جاكسون لكاميرا الفيلم : « اننا نعمل على بناء مجموعة معينة في زمن الحرب الساخنة ، لتعمل لحسابنا أثناء الحرب الباردة .. اننا نتعامل مع أحزاب يتم انشاؤها ومع الكثير من انظمة المخابرات في العالم ، وكذلك وسائل الصحافة المفتوحة ، بل ولابد من انشاء نقابات عمالية في مختلف البلدان لتعمل لحسابنا ... » . كلمات اعتراف صريح ومفاجيء ، لأنها تكشف عن حقائق جديدة كانت خافية ، أو هي كانت محل تخمينات واتهامات قائمة على مجرد الاجتهادات ، دون أن ترقى من قبل الى مستوى الوثيقة .

مذهل هذا اللقاء في البساطة التي سيطرت على القاء أحاديثه ، لأنها البساطة المقرونة بأخطر أسرار التاريخ الانساني لعالم القرن العشرين ، فهي لم تكن أسرار عن حياة نجمة من هوليود ، ولا نجم سياسي كبير واحد ، أو حتى الاكتفاء بأسرار حزب من الأحزاب السياسية ، أو على أحسن الافتراضات أسرار دولة كبيرة بعينها ، وانما هي أسرار تمس مصير البشرية وحياتها وأمنها وأحلامها ودماءها ، وكل ما تضمنته من حروب ، ومظاهرات ، وانقلابات ، ومفاوضات ، ونشأة وانهيار نقابات ، وقوانين ، ومعاهدات ،

وعلاقات شعوب وأمم وحكومات ، وأسلحة دمار ٠٠ الخ ، وهو ما تعرض أحداثه الشهيرة علينا الآن ، عبر أرشيف الوثائق الفيلمية المصورة ، لنرى الآن وقائعها بالمنظار الجديد لهذه الاعترافات التى تنهال علينا مفاجآتها بلا هوادة ٠

لكن وبينما رحنا نلهث مع تتابع الفيلم وقنابل أسراره ، كنا لا نفتأ نتساءل فى كل لحظة : هل تفضح هذه القوة الأمريكية نفسها مجانا أو اعتباطا ، فتلقى هكذا أسرارها لتنتشر خلال صالة عرض لأكبر مهرجان سينمائى بين الدول الشيوعية ، عندما كانت الحرب البـاردة فى أوجها بين الكتلتين ، فى الزمن الذى كانت توجد فيه وتعلو أصوات حكومات شيوعية فيما كان يسمى بالكتلة الشرقية ، وحيث يقام مهرجان لايبزج هذا على أرض واحدة منها هى التى كانت تسمى من قبل « ألمانيا الشرقية » ؟

وجدير بالذكر ، أن المفارقة والتداعيات كانت تداعب الذهن فى هذه اللحظات من أواخر نوفمبر ١٩٨٠ ، فالمبنى الذى تحتمل به سخونة عرض هذا الفيلم فى مهرجان لايبزج بألمانيـــا الشرقية/ الشيوعية حينذاك ، هو دار سينما الكابيتول التى تحتضن عروض المهرجان ، فى نفس الوقت الذى تبدأ فيه لحظات تجدد وانتعاش بمبنى آخر يحمل نفس الاسم ، ولكن فى ضفة المعسكر الآخر ، حيث يستعد مبنى « الكابيتول » فى العاصمة الأمريكية ، والذى يضم الكونجرس ، لاستقبال رئيس أمريكى جديد لأربع سنوات قادمة ، مهللا له المبنى بزينة الرايات والأعلام ، ألا وهو الرئيس الأمريكى رونالد ريجان فيما بعد ، والذى زخرت حياته الماضية منذ كان ممثلا فى هوليوود ــ مثلما زخرت سنوات رئاسته ــ بالكثير مما أثير حول المخابرات الأمريكية ، أى ذات الموضوع الساخن الذى يتأجج هنا على شاشـــة « الكابيتول » الشيوعية ٠ وحيث تجد الاعترافات والأحاديث التى تأتى بالفيلم على ألسنة مسئولى وكالة

المخابرات الأمريكية وقد تركزت كلهـــا حول هدف واحد لتاريخ الوكالة ، هو مكافحة النشاط الشيوعي في العالم ، بل وفي قلب أمريكا ذاتها من قبيل ما يقول به سميث للكاميرا : « لقد سمعنا أن هناك مؤامرة شيوعية في أمريكا ، حيث قيل أن وزارة الخارجية الأمريكية أصبحت مليئة بالعملاء الشيوعيين ، فهل من المعقول أن نترك هذا ؟ . . » .

انهم واعون اذن ولن يتركوا شيئا من هذا القبيل في الداخل ، أو في الخارج . . . ومن ثم فان مجرد الموافقة على جلوس حوالى ستين من الأمريكيين حملة هذه الأسرار الدفينة امام الكاميرا ، واحدا تلو الآخر ، يتحدثون وهم في كامل وعيهم ، لابد وأن يكون بناء على موافقة واعية أيضا بهدفها ، ومن ثم فلابد أن يكون هذا العرض السينمائي في ذاته واقعة سياسية لها هي أيضا أسرارها وملابساتها ضمن مجريات هذه الحرب الباردة ، وهو ما تلقي عليه ذات الاعترافات الواردة بالفيلم ضــــوءا من اليقين عندما تلتقى بالاعتراف الذى طالما نوه لذات فحواه كثير من النقاد فيما يتعلق بالسينما الأمريكية ، ولكنه في هذه المرة يأتي على لسان مسئولى الوكالة الأمريكية ذاتها ، عندما يعلنون صراحة : « اننا نستخدم السينما الأمريكية في الخارج . . » ، وبما يحدده احدهم في قوله : « من خبرتى على مدى أربعين سنة ، فان للفيلم الأمريكي عاملا كبيرا وهاما في التحضير النفسى لأعمالنا المختلفة في هذه البلاد . . » .

وفي ضوء ما نسمعه بهذا النص حول استهداف « التحضير النفسى » ــ ولابد أن المسئولين الشيوعيين انفسهم قد سمعوه مثلنا ، على الأقل عند المشـــاهدة في لجنة الاختيار والتصـــفية لعروض المهرجان ــ كان لنا أن نتساءل حول الاحتفاء الشيوعى بوصول هذا الفيلم الأمريكي الساخن ، الذى بدا وكأنه السوبرمان الأمريكي وقد اخترق يومها المهرجان المذكور ليخطف الأضواء من شاشـــة

عرض سينما الكابيتول التي قدمت خلال مهرجان العام ذاته ٢١٨ فيلما من ٤٧ دولة ، اى من كافة جنسيات العالم ، شرقه وغربه ، متضمنة أفلام اليونسكو والأمم المتحدة ، وبرلين الغربية ، ومنظمة التحرير الفلسطينية ، والولايات المتحدة الأمريكية · اذ رغم كل ذلك ، وامام كل هذا الحشد العالمي ــ والذى تغلب عليه التجمعات اليسارية ولا شك ــ كانت أمريكا هى نجم مهرجان عام ١٩٨٠ من خلال فيلمها « بتكليف من الشركة » الذى اخرجه الأمريكي آلان فرانكوفيتش ، ومن انتاج الشركة الأمريكية « أفلام ايزلانيجرا » بكاليفورنيا ، بل وتصدرت مناقشة هذا الفيلم كل ندوات وسهرات الحوار بين مختلف الوفود ، الى الدرجة التى فرض بها الفيلم نفسه على الجلســات الخاصــة ، حتى مع من يتم الالتقاء بهم من أبناء الشعب الألمــانى ذاته · كما ظلت اثارات الفيــلم متاججة حتى اللحظات الأخيرة من انتظار نتــائج مسابقة المهرجان ، بل وبعد حصول الفيلم على الجائزة الذهبية للجنة التحكيم الدولية ، عندما كان لنفس الفيلم نصيب الأسد فى العرض الأخير الذى تبع توزيع الجوائز ، والذى اختيرت له ثلاثة افلام فقط من بين الأفلام الفائزة ، فكان أولها بالطبع فيلم « بتكليف من الشركة » ، الأمر الذى جدد اثارة المناقشة حوله ، حتى بعد انفضاض المهرجان ، وفى اللحظات التى يحزم فيها أعضاء الوفود حقائبهم للرحيل (*) ·

جدير بالذكر انهــا ليست المرة الأولى التى تعرض فيها بهذا المهرجان الشــيوعى افلام امريــكية من ذلك النوع الذى يمس ما يسميه الأمريكي فرانكوفيتش « الضمير الأمريكى » · اذ طالما

(*) حضر كاتب السطور المهرجان بصفة رسمية كرئيس لوفد مصر ، وباعتباره مخرج فيلم « على أرض سيناء » الذى اختير ليمثل مصر فى هذا المهرجان مع فيلم « حديث الحجر » لخيرى بشارة ·

اشـــتركت مثل هذه الأفــلام الأمريكية بنصيب كبير في عروض السنوات السابقة لهذا المهرجان ، كما وان خريطة أفلام ذلك العام نفسه تبين درجة المشاركة الكبيرة بأفلام أمريكية أخرى من ذات النوع ، بل ولطالما كان هناك أمريكيون أعضاء في ذات لجنة التحكيم الدولية للمهرجان • أما الآن وفي مواجهة هذا الفيلم ، فان الأمر مختلف تماما من حيث هذه المشاركة الأمريكية ، وهو ما يجعلنـا متسائلين ولا شك ، لكن تساؤلنا ـ ينصب على كل من الجبهتين :

ـ على الجبهة الشيوعية :

وحيث التساؤل منشؤه أن الفيلم قد تبناه الشيوعيون لى لايبرز تبنيا صارخا ، رغم أن الطرف الشيوعي لابد وأنه قد فهم ولو للحظة اللعبة وما تحمله من عدم البراءة التي لا تخفى هدف الحرب النفسية فيها ، من حيث ابراز أصابع المخابرات الأمريكية باعتبارها القوة الأولى والأخيرة المحركة لأحداث التاريخ المعـاصر برمته ، مما قد يبعث على اليـأس ازاء هذه القوة المتغلغلة حتى النخاع ، وحيث تبث القناعة في الرأى العـــام بأنه لا فكاك من أذرعتها بحال من الأحوال •

ـ على الجبهة الأمريكية :

وحيث ينشأ تساؤلنا من كون أن ثمة فيلم بهذه الخطورة ، ينظر اليه باعتباره فاضـحا لنشـــاط وكالة المخابرات المركزية الأمريكية وتاريخها ، ومع ذلك فهو انتاج أمريكي ، بل والأبعد من ذلك أن الذي قام بعرضه أولا هو التليفزيون الأمريكي نفسه ، طبقا لما صرح به مخرج الفيلم من أنه قد تم عرضه مرتين قبل وصوله

الى مهرجان لايبزج ، وان كنا نحن لا نعرف كم مرة قد عرض بأمريكا نفسها فيما بعد ٠

ومع كل التداعيات التي يثيرها شعار « الحرية الأمريكية » ، لابد اننا راغبون هنا في استقصاء هذه التجربة المثيرة ، طالما أنها تمس التعبير الجرىء فيما أسماه مخرج الفيلم نفسه بعملية تمو الضمير الأمريكي ٠٠ فتساؤل الاستقصاء هنا انما ينصب على تجربة المخرج نفسه « انتاجا » و « عرضــــا » مع كل ملابسات الواقع الأمريكي ٠

أما بعد رصد هذه الظاهرة وما أثارته من التساؤل ، دون اجابات شافية على أى من الجبهتين ، فقد يبدو الحديث عن هذا الفيلم هنا متأخرا ، ولكن الربط العضوى الذى تقترحه نظرتنا الخاصة الى فن السينما ازاء تعامله « مع التاريخ » بحيث يجب أن ننظر اليه باعتباره ايضا « منجز فى تاريخ » ، هو ما حدا بنا الى استدعاء هذا النموذج الفيلمى ، فالموضوع الحقيقي لهذه السطور هو طرح فرضية قد تبدو بسيطة ، ومن اثباتها بالنموذج المتحقق سوف يبرز أهميتها فيما يتعلق بالسينما والتاريخ ، اذ ننظر الى هذه السينما ليس باعتبارها مجرد توثيق للتاريخ ، وانما لكونها ايضا تجربة / واقعية فى هذا التاريخ كذلك ، لأنها حال شروعها فى معالجة التاريخ السياسى خاصـــــة ، سوف تصبح بالضرورة ـ وبحكم كل متطلبات خروجها الى حيز الوجود فى هذه الحالة ـ تجربة انتاجية لها تاريخ انجازها السياسى الذى لا يتحقق خارج التاريخ ، وانما ضمن كامل مجرياته ، بل وكعنصر ملتحم ببقية ملابساته فى الزمان والمكان ٠

من ثم واذا كنا قد تساءلنا مرتين بلا اجابة ، مرة على الجبهة الأمريكية ، والأخرى في مواجهتها على الجبهة الشـــيوعيه ، فان صعوبة العثور على اجابات شافية ستظل قائمة طالما اعتبرنا اننا ازاء جبهتين فقط . فالحقيقة ان ثمة جبهة ثالثة هي التي تكمن فيها الاجابات ، وهي جبهة المخرج صـــانع الواقعة السينمائية التي استطاعت النفاذ بتحققها على الجبهتين ورغما عنهما معا ، او الجبهة التي سيتضح بها الربط الذي نقصده بين « اخراج التاريخ في السينما » وبين « الانجاز السينمائي في التاريخ » ، وبما يشير الى اعتبار موضـــوع البحث في هذه الجبهة الثالثة هو « القدرة على النفاذ » ومن ثم « كيفية تحقق هذا النفاذ » رغما عن المتناقضات وهو ما يلزمنا بالتعرف على شخص هذا المخرج الســـينمائي / الجبهة ، وعلى ما يستهدفه ، لكن جنبا الى جنب مع استقرائنا لما يستهدفه – على حده – كل من الجبهتين المتصارعتين ، سعيا لاجابة سؤال واحد في هذه المرة : « كيف أمكن » جمع المتناقضات حول هدف متحقق « واحد » ؟ .. وبما يعني – بالتالي – ضرورة رصد هذا « المتحقق » كأثر مباشر لدى عرض الفيلم ، دون اغفال لميكانيزم التلقي ذاته ، باعتباره ناتج اسلوب فني هو الذي أدى الى تحقيق هذا « المتحقق » كأثر مباشر لدى عرض الفيلم ، دون اغفال لميكانيزم ومن ثم يمكن أن ننظر من خلاله الى المستهدف الفعلي على كل جبهة .

أما الوصول الى هذا الرصد فيستلزم التعرف أولا على هيكل بناء التتابع الذي يطرح به الفيلم موضوعه .

التسلسل التاريخي مع تطور الوكالة :

مع لهاثنا وطوال تدرج المفاجآت في مسار الفيلم ، كان يتم التضفير دائما ما بين التسلسل المعروف عن تاريخ وقائع واحداث

العالم ، وبين تطور العمل في وكالة المخابرات الأمريكية ذاتها ، بدءا من انشائها ومرورا بالأساليب المختلفة التي يتم تطويرها لتحقيق أهدافهـــا ٠

وعبر هذه الفكرة البنائية ، نرى الفيلم ينســاب تسلسله التاريخي ، وقد بدأ باستسلام اليابان في الحرب : « لقد ترك عدونا السلاح » ٠٠ والحوار بالطبع من وجهة النظر الأمريكية ، بينما نعرف أن قبل ذلك ـ وكنتيجة للهجوم الياباني المفاجيء الذي أدى الى كارثة الأسطول الأمريكي في بيرل هاربر (جزر هاواي) ـ كان قد طلب الرئيس الأمريكي روزفلت من الجنرال دونافان أن ينظم أول وكالة مخابرات تجمع المعلومات في جهاز مركزي ليقوم بتصنيفها وفرزها واستخلاص حقائق ومعلومات جديدة من خلال هذه العملية ، بهدف عرضها على الحكومة الأمريكية للتحرك والعمل من خلالها ، وهو الأمر الذي دعا الجنرال دونافان الى الاستعانة في هذا الصدد بأبــرز العلماء في مختلف التخصصات ، كالزراعة والعلوم الطبيعية والطب وجميع فروع العلوم والفنون ، بالاضافة الى العسكريين ٠

أما خطوات التطوير فقد بدأت تتلاحق ، وسمعنا أهمها عندما ظهر وليم كولبي (أحد الرؤساء السابقين لوكالة المخابرات المركزية الأمريكية في الفترة من عام ٧٣ الى ١٩٧٦ ، والذي مر قبل ذلك بمختلف المناصب في الوكالة خلال ربع قرن) متحدثا الى الكاميرا / نحن ، ناطقا باعترافاته الهادئة الرزينة والمتبسطة في ادائها ، ولكنها الحافلة بالمعلومات عن وقائع تاريخيـــة رهيبــــة ، اذ مع التبسط والرزانة تصدم اذن « النحن » كلمات عديدة من قبيل : « في زمن الحرب نقوم بالتخريب ٠٠ اشتركت في ذلك بنفسي في نهــاية الحرب العالمية ٠٠ وطورنا الوكالة » ٠٠٠ الخ ٠ بينما تتقدم لقطات الشريط السينمائي لتؤدي دورها عبر تتابع مونتاجي حول الوقائع

التاريخية ، دون أن تتوقف أصوات الحكي بالأسرار المصاحبة للقطات الوثائقية ، وحيث يبدو واضحا اعتماد المعالجة السينمائية ـ التي سنتحدث عنها لاحقا ـ على عنصري : الريبورتاج (الحديث المباشر للكاميرا) من ناحية ، والأرشيف السينمائي الوثائقي من ناحية أخرى ·

أما الريبورتاج وحده فقد كان لب موضوعه هو الاعترافات المتلاحقة من مسئولى وكالة المخابرات الأمريكية ذاتهم ، وبالحديث المباشر للكاميرا عن مولد ونشأة هذه الوكالة ، وكذلك أسباب ودواعي انشائها ، ثم بعد ذلك تاريخ نموها وتطورها ، وفقا لتتابع وتلاحق الأحداث العالمية في شتي بقاع الأرض ، وما كان منها ساخنا على وجه الخصوص ، هذا دون أن يكتفي الفيلم بالوقوف عند مسئول واحد ، بل يبدو تلاحق وتتابع ظهور المسئولين واحدا تلو الآخر في أحاديثهم الموجهة للكاميرا (الجمهور) وكأنه التتابع التاريخي بعينه ، حيث يكمل كل منهم الحلقة التالية لسابقه ·

١ ـ الأثر ··· تحقق الانقلاب العقلي :

ان كل واحد من هؤلاء المسئولين عندما يلقي في دوره الى الكاميرا ، باعترافات الحقائق المثيرة الى الجمهور ، فانها تثير ذهولا، بحيث لايكاد يصدقها عقل بشر ، ليس فقط لأنها تكشف أسرار تمثل اضافة معلومات جديدة ، ولكن لأنها تقلب كل موازين العقل المعاصر بعد كل ما اختزنه هذا العقل من معلومات سابقة حول التاريخ المعاصر وأحداثه ، والتي كان يدركها العقل ـ من قبل ـ بمفهوم معين بناء على تلك المعلومات السابقة ، والتي كانت تحدد موقفه ازاء كل قضية من قضايا العالم · انها انقلاب عقلي اذن وليست مجرد نصر صحفي تم تحقيقه بشريط صور متحركة بدلا من كلمات

مطبوعة للقراءة · والانقلاب العقلي يكون حادا هنا ، لأنه نتاج ما تمسه هذه الأسرار ، اذ هي أسرار كل العـــالم وتاريخـــه واللهفة على مصيره ، عبر سنين القرن العشرين ودماواته المهددة للبشر أجمعين ، اى كل ما كتبت فيه آلاف أطنان الكتب والمجلات والجرائد اليومية والأسبوعية وبثت فيه مليارات ساعات الارسال المرئي والمسموع ، وكل ما تناقلته دقات التكرز من والى ··· اى كل ما تم صبه في عقل القرن العشرين فترسخ وتبرمج ، الى ان جاءت صفعة وصدمة هذه الاعترافات الجريئة ، والتي التقت بهدف واضح يعلنه المخرج :

« ان مهمة فيلمنا ، أن يقدم ثلاثين عاما مطردة ، كانت تجـــرى في السر ، فالتفاصيل التي اصبحت معروفة عبر الفيلم ، قد خرجت بهذه المجارى السرية الى النور ، وهي التي دأبت وكالات الأنبـــاء الرسمية في أمريكا على محاولات حجب حقيقتهـــا دائمـــا تحت الأقنعة » ·

من هنا كان تحقق الأثر الذى آثرنا تسميته بالانقلاب العقلي عبر ما يوقعه الفيلم في ذلك العقـــل الذى يقف مذهولا مرتبكا ، فهو ما أن يكتشف ــ أو يتيقن ــ من المحرك الحقيقي الكامن وراء كل أحداث العـــالم ، صغيرهـــا وكبيرهـــا ، ساخنها وباردها طوال هذه السنين ، وفي شتى بقاع الأرض ، الا وهو أصابع وكالة المخابرات المركزية الأمريكية ، الكامنة وراء كل ذلك بمـــا لايمـــكن لبشر أن يتوقعه ، يكون متفرج الفيلم ــ بعامة ــ قد دخل في الحقيقة لحظة هذه الفرجة / التلقى ، الى معمل للعقول البشرية ، بحيث يخرج منه بعد انارة أضواء صالة العرض السينمائي ، وقد انقلبت في رأســه كل العلاقات المختزنة عن الحقائق التاريخيـــة السابقـــة والراهنة ، ومن ثم فهو يخرج من الباب وقد استحوذ على منظـــار جديد ، رغم سيطرة لحظات الاندهاش والانبهار والذهول ·

٢ - خصوصية الأسلوب الفني وميكانيزم التلقي :

ان للوثيقة هنا « مركب فني خاص » ، فتوثيقية هذا الفيلم عبارة عن عملية « بحث فني » تعيد تركيب المعطيات : معطيات هذا الاعتراف المنطوق ، ومعطيات الأرشيف السينمائي التقليدي المكون من الشرائط المصورة لأحداث القـــرن العشرين ، وهي التي كانت ومازالت متوفرة لكل من يشاء استخدامها ، الا أن ما يجب التأكيد عليه هنا ، أن المعلومات المتداولة من قبل والمتعارف عليهـا عن كل واقعــة بعينها ، هي التي كانت تحـكم أى مستخدم لهذه المواد الأرشيفية ، وما أكثر ما تم استخدامه منها سينمائيا وتليفزيونيـــا من قبل ، بل وعبر ذات الطريقة التي عولج بهـــا الموضـــوع هنا سينمائيا خلال ساعتين من عرض الفيلم ، لكن الفيصل بين الحالتين انما يكمن في الخصوصية التي اتسم بها ما نعتبره هنـــا عمليـــة بحث فني ، وهي الخصوصـــية التي تبرز عبر كل من الأســـلوب وميكانيزم التلقي له .

لقد كنا عندما تأتينا الحقيقة / الاعتراف المنطوق على لسان أحد مسئولي وكالة المخابرات الأمريكية نظل نحن / الكاميرا ، أي نحن المتفرجون ، لاهثون وراء الحقيقة / الواقع ، فمثلمـا أن للاعتراف قوته الصدمية فان للتجسيد الحي أيضا حسمه القاطع من خـــلال صورة الواقع الحي بحركته على الشاشة ، ونحن عنـــدما يصدمنا الاعتراف المنطوق ، نظـــل في حاجـــة الى الحســـم الذي يشبع « استمتاعنا » بالصدمة من خلال تأكيـــدها ، الذي هو توثيقهـــا بالتعيين ، وهذا هو عين أسلوب الفيلم ، أي أسلوب التضفير فيما بين قوة الاعتراف ، وبين حسم التوثيق بالصورة الحيـــة ، فهو الذي يقطع في الفيلم بقوة اعتراف تومبرين مثلا للكاميرا عندما يقول : « في سنة ١٩٤٧ عندما كان هناك تهديد بسقوط الحكم في فرنسا

من طريق الأحزاب الشيوعية ، قمنا بتكوين نقـــابة عمالية جديدة لتقف ضـــد هذه الأحزاب ، وتمتص جماهيريتها ، لتكون تابعـــة لتوجيهاتنا نحن ٠٠ » ٠٠ فيا في هذه الكلمات هو فقط صــــدمة الاعتراف حول مجريات التدخل الخفي ، أما القوة التي يمنحهـــا الفيلم للاعتراف فهي منحه الحقيقة / الواقع ، عبر تتابع لقطـات الأرشيف السينمائي المعني بما يشير اليه الاعتراف ، وهي في ذاتها لقطات لاتعدو ـ من ناحية أخرى ـ كونها تاريخا مصورا محفوظا : لقطات لمظاهرات ٠٠ واجتماعات ٠٠ ولقاءات ٠٠ وانفجارات ٠٠ الخ، ولكنها تأخذ الآن معنى جديدا وتأثيرا جديدا في تركيبها السينمائي، في ضوء الاعترافات الجديدة ٠

لكن أول ما يجب التسليم به أن التأثير الخاص لهـذا الفيلم انما قد تحقق كنتاج لابداع « المفارقة بالمونتاج » ، فمـا من حقيقة أو سر يجـــرى الاعتراف به للكاميرا من أحد مسئولي المخابرات المركزية الا وسرعان ما ينقلنا المونتـــاج بالقطع في هذه اللحظة المناسبة (اللحظة التي يتم اختيارها بقصدية محـــددة) لعـرض لقطات الأرشيف السينمائي المصور للواقعة أو الوقائع التاريخيـة التي يتحدث عنها الاعتراف ، فاذا ما تذكرنا في لحظة الفرجة ـ وهو ما كان يحدث ـ أن نفس هذه اللقطات قد ســبق عرضـها مرارا وتكرارا ، ســـواء في أفلام وثائقية ، أو جرائد فيلمية في حينها ، أو حتى خلال العديد من الأفلام الروائيـــة التي تتعـرض تاريخيا لمثل هذه الوقائع ٠٠ نقول اننا ما ان نستحضر مثل هذه الحقيقة البسيطة ، حتى نقع في المفارقة المذهلة بين ما نعلمه وما صرنا الآن نعلمه ، وما هذا الا دور خاص بالصياغة السينمائية في هذا الفيلم ، انظر مثلا عندما يسترسل صـــوت المتحدث الذي يلقي باعترافه ، مستمرا ـ هذا الصوت ـ على لقطات الواقعة التاريخية المعروضة من الأرشيف الوثائقي السينمائي ، ان هذا الصوت في هذه المرة من العرض انما يأتي وقد أضفى ضـــوء الحقيقة الجديدة

على نفس لقطات الوقائع المعروفة سلفا في ظل مفاهيم طال اختزانها، وطال اجترارها ، وهكذا يتلقى عقل المشـــاهد هذا الضوء الجديد باعتباره الضوء الحقيقي ، وكأن ما سبق اختزانه لم يكن أضواء ولكنه كان اظلاما .

خصوصية الرؤية في قصدية المونتاج :

وبالرغم من البنية التاريخية ، فان تتابع الفيلم لايحكمه مجرد مبدأ السرد التاريخي ، وانما رؤية الفنان المخـرج صـــانع الفيلم ، والذي تبدو قصديته الواضحة في تحديد لحظة « القطع » من اعتراف الى التالي ، ثم لحظة القطع للعودة الى اعترافات الأول .. وهكذا ، ربما بغرض اتاحة الفرصة للمقارنة المقصودة ، اذ قد يجيء قطع في لحظة بعينها لكشف تناقض معين ، أو لكشف ما يمـــكن اعتبــاره « كذبة » مثلا ، أو لالقاء الضوء الحقيقي على أسرار أحد الأحداث العالمية الشهيرة ، بل والأبعد من ذلك هو قصدية الايحـــاء الذي يساوي تصريحا بما لا تنطق به الاعترافات المباشرة ، من خلال اعادة تركيب الاعترافات في علاقة جديدة باللقطات ليوحي المركب الفني بما لم يتم التصريح به . فهذا هو كولبي مثلا تتم العودة اليـــه متحدثا للكاميرا / نحن ، بأن الوكالة « قد تم تكوينهـــا حتى تجمع (والحديث لكولبي) الأخبار السرية ، وحتى تتعرف على أشخاص ذوي أهمية ، وكل ذلك بهدف واحد هو المحافظة على الأنظمة التي نريد لها البقاء .. كما تعمل الوكالة على افناء أي جماعة أو مجموعة تخدش أو تهدد مثل هذه هذه الأنظمة » ـ وهنـــا يتم الانتقـــال بالأرشيف الوثائقي السينمائي الحي الى ايطاليا والبـــابا ينادي الشعب بعدم انتخاب الشيوعيين ، وهي الانتقالة التي لايمكن انكار خطورة مغزاها الايحائي ، الذي يساوي تصريحا غير معلن ، ولكنـــه

نقط ناتج هذا الربط الذى يلعب دوره سحر المونتاج السينمائى وفقا لقصدية المخرج وحده .

كذلك وعندما ينقلنا هذا المونتاج الى وثائق الارشيف المصورة للرئيس الأمريكى ترومان معلنـــا : « سياســـتنا الحرية » ، فانه باستخدام المفارقة المونتاجية يتم الانتقال الى لقطات أرشيفية أيضا ولكن لمؤتمر أوروبا حول اقتراح مارشـــال باوروبا موحدة ، بينما تضفر هذه اللقطات مع اعترافات أحد مسئولى الوكالة وهو فيليب ريجيم متحدثا حول أن امريكا قد نجحت فى أوروبا لأنها كانت ترفع الشعارات ضد الفاشية . كمـــا أنه قد تم تكوين وكالة المخابرات الأمريكيـــة لتمنع (والحديث لفيليب ريجيم) المنظمات السرية من تخريب اقتراح مارشال باوروبا موحدة . ومن ثم فهى الانتقالات والتضفيرات السينمائية التى تتوج ما سبقها من تكثيف للمعلومات ، بتصريح ايحائى مفاده التأكيـــد على ان هذا الاقتراح هو مشروع امريكى فى الأساس ، وان الذى كان يتحـــرك وراءه هو أهداف وكالة المخابرات الأمريكية .

وهكذا نجد أنه برغم وجود تعقيبات ووجهات نظر وآراء أخرى مسجلة بالفيلم ، فى مقابل أحاديث مسئول الوكالة ، بالاضافة الى ما كان يتم من الرجوع أحيانا الى وجهات نظر تاريخية معلنة سابقا حول أى من الموضوعات التى يتناولونها ، فقد كانت وجهة نظـــر المخرج وحده هى صاحبـــة الأثر / التصريح النهائى ، اذ هو الذى يبدع علاقات المركب الفنى بين كل هذه التقابلات المونتاجية ، سواء تلك التقابلات بين المتناقضات حينا ، أو بربط التوافقات حينا آخر ، كان يلجأ الى الاستمراريات التكاملية للأحاديث المتتاليـــة بأكثر من شخص زعيم أو قائد أو مواطن ، عبر اللقطات لكل منهـــم فى أكثر من مكان ، ولكنها فى تتابعها تبرزهم وكأنهم صوت واحـــد يقول

بنفس الفكرة أو المفهوم الذى يتم ترديده حول موضـــوع تاريخى بعينه ٠٠ ثم اذا بالقطع الى لقطة اعتراف المسئول الأمريكى ، سواء لتفجير مباشر لسر ، أو للايحاء عبر هذا القطع بذلك السر ، بما من شأنه ان يصدم او يهدم كل ما قيل واشيع وســـبق بثه ، أو على الأقل فانه يحسم شكوكا طال أمدها ٠

ومما يؤكد القصد المبدئى للمخرج ، والكامن وراء الأثر النهائى المتحقق ، هو ذلك الجهد المبذول فى حذق وتدقيق شديدين ، فقد تبدو أفكار هذه المعالجات المونتاجية وتصميماتها القصدية بمثابة السهل الممتنع ، ولكن ثمة صعوبة حقيقية سوف يدركها المحترفون لدى مشاهدة انجاز هذه الأفكار ، خاصـــة فيما يتعلق بالتنسيق الفنى بين الأصوات ، فاللقطات الأرشيفية تحتوى على أصواتهـــا التاريخية بها ، كالمؤثرات الصوتية للحروب والمظاهرات وما الى ذلك ، اضافة الى كلمات التصريحات أو الحوار ، بل وفى كثير من الأحيان خطب للزعماء فى حشود الجماهير ، وما شابه من مكونات شريط الصوت ، لذلك فانه عند الجمع بين شريطى الصوت : صوت المتحدث المحترف ، فى مقابل الأصوات الخاصة بلقطات الأرشيف ، يصبح فنان الفيلم مواجها بضرورة التمكن من مرحلة أخرى للخلق المبدع فيما يسمى « المكساج » (عملية المزج بين الأصوات الموجودة على أشرطة مختلفة لتصبح فى شريط واحد ، بعد أن يتم خفض صوت من شريط لصالح ارتفاع آخر ، والعكس صحيح ، وفقا لما يرتئيه الفنان) وبما يحقق فى النهاية اثرا محددا فى المشاهدين للفيلم ، الا وهو انقلاب علاقات المفاهيم التى تم اختزانها فى العقل عن تاريخ هذه الوقائع ، وبما يجعله انقلابا لا يتأتى بمجرد « الشرح » الصوتى المصاحب للقطات الوقائع ، اى بما يتطابق مع ما يعلنه فرالكوفيتش للشـــــه !

« لقد أحتتنا الطبيعة التنويرية المستهدفة من الفيلم لأن نتخل عن التعليق الطويل ، ومن ثم فان الاعترافات المباشرة من رجال الوكالة هي التي أصبحت مسيطرة ، هذه الوثائق التي غدت بمثابة وثائق لا يمكن لأحد انكارها » (*) .

جمع متناقضات الاهداف حول متحقق واحد :

يصبح المطلوب الآن هو قياس أهداف الجبهات الثلاث مع المتحقق عبر الفيلم ، سواء عبر صورته الفنية ، أو عبر أثره في المتلقي ، اذ لابد أن كل جبهة منهم قد تحقق هدف لها ، والا ما كان الفيلم قد وجد فرصة اجتازه انتاجا وعرضا ، سواء على الجبهة الأمريكية أو الشيوعية .

أول الجبهات هي جبهة فرانكوفيتش نفسه ، وحيث اذا كان الأثر النهائي المتحقق بفيلمه هو « انقلاب عقلي » فان القصدية الواضحة التي برزت في معالجته السينمائية انما تعني أن هذا الانقلاب هو استهدافه ، الا أنه كان انقلابا في اتجاه « الحقيقة » وحـــدها .

ثاني الجبهات هي جبهة الوكالة المركزية للمخابرات الأمريكية، والتي تحقق هدفها عبر الصورة الفنية المباشرة للفيلم ، حيث قد تم تسجيل الاعترافات لبثها الى المتلقين ، أي ما من شأنه بث « حرب نفسية » تقوم على اشاعة الاستسلام لتلك القوة الرهيبة المحركة لكل أحداث العالم .

(*) جميع اقوال المخرج الأمريكي الان فرانكوفيتش الواردة في هذا المقال ، مترجمة عن احاديثه المنشورة بيوميات المهرجان .

وثالث الجبهات هي جبهة أولئك الشيوعيين الذين وجدوا بالفيلم السند الوثائقي لكل ما سبق أن دأبوا على اعلانه اتهاما للولايات المتحدة الأمريكية وأجهزة مخابراتها ٠

ومع ذلك اذن فلابد أن هنـــاك ثمة تفـــارق بين هـــدف فرانكوفيتش ، وبين المستهدف على كل من الجبهتين المتصارعتين :

ان الفرق فى النتيجة النهائية لهذا الانقلاب العقلى ـ بين هدفى كل من فرانكوفيتش ووكالة المخابرات الأمريكية ، انما يكمن فى الفرق بين « الاعترافات المباشرة » التى أدلى بها المسئولون بالوكالة مسجلة عبر صوت وصورة الفيلم ، وبين تلك « التصريحات الايحائية » التى « تضـــيفها » معالجات فرانكوفيتش فى المونتاج والمكساج بالفيلم ٠

أما الفرق فى ذات النتيجة بين هدفى كل من فرانكوفيتش والشيوعيين ، فقد يبدو للوهلة الأولى الا وجود له وأن ثمة تطابق بينهما ، ولكن مجرد العودة للتساؤل حول عدم انتباه الشيوعيين الى هدف « الحرب النفسية » فى نفس الوقت الذى يتوضح فيه وعى فرانكوفيتش ولا شك بهذا الهدف ، لكفيل بأن يجعلنا نقر بعدم تصنيف فرانكوفيتش « جنديا » فى هذه الجبهة الشـــيوعية ، والا فقد كان عليه أن يلعب دوره التحذيرى كجندى « منتمى » ، وهو ما لم يحدث بدليل قيامه أساسا بانجاز الفيلم ٠ الأمر الذى يدفعنا للتوقف مع خطـــورة التعرف على فرانكوفيتش ، ســـعيا وراء استكشاف هذه النقطة ٠

من هو اذن ذلك الرجل/الجبهة ، صاحب تجربة هذا النفاذ بين الجبهتين / القمتين على طرفي الحرب الباردة ؟ .. من هو هذا الأمريكي فرانكوفيتش ؟ ان أول ما نلتقى به هو انشغاله بالعمل السياسى من خلال الفن اذ يقول : « لقد كنت مهتما بالمسرح اساسا ، وقد اتجهت الى فرنسا بعد أن تبدى لى اضمحلال الصورة العامة للسياسة فى الولايات المتحدة الأمريكية ، الا أننى عندما عدت الى أمريكا بعد ثلاث سنوات ، كانت الحركة المضادة للحرب قد بدأت ، ومن ثم فقد شاركت بكاميرتى فى أول مسيرة للاحتجاج ضد الحرب فى فيتنام ، وسرعان ما أدركت الامكانية الخاصة للأفلام فى العمل السياسى ، فأقدمت على اخراج الأفلام من منطلق هذا المفهوم ، وحتى اليوم (نوفمبر ١٩٨٠) قد انجزت ثلاثة افلام تسجيلية طويلة ، وفيلما واحدا روائيا قصيرا ، بالاضافة الى عملى فى مجال الأدب » .

تجعلنا اهتماماته تلك نفهم أن استهداف الانقلاب العقلى بالسينما ليس بغريب عما نستخلصه حول قناعاته ، والتى ستبدو لنا اكثر وضوحا بما يساعد فى القاء الضوء المركز على أعماق موقفه ، عندما يحكي عن حياته : « والدى مهندس تعدين ، وقد عمل لعدة سنوات فى بلاد أمريكا اللاتينية ، وكان هذا هو السبب في أنني قضيت الغالب الاعظم من سنى طفولتى فى أمريكا اللاتينية ، حيث كنت أواجه بظروف الحياة الاجتماعية فى هذه البلاد : الفقر ، والظلم الاجتماعى الذى هو نتاج طبيعى لهذا الفقر » .

نفهم اذن هنا روافد تكوينه التي قادت اهتماماته في اتجاه موضوع المخابرات الأمريكية خاصة فيما يستطرد به قائلا : « ٠٠ من ثم فقد نشأ عندي ارتباط مبكر جدا بأمريكا اللاتينية ، التي سرعان ما جعلتني أرتبط باهتمام أكبر بمشاكل جميع الدول النامية ٠٠٠ في عام ١٩٧٨/٧٧ عملت فيلمي (تشيلي في قلبي) والذي تركزت قضيته الأساسية حول الانقلاب الذي وقع في هذا البلد ، حيث لعبت وكالة المخابرات المركزية الدور الأكبر في تحقيق هذا الانقلاب ٠٠٠ وخلال تحقيقي في واقع الحقائق ومصادرها ، تعرفت تماما ، وعن قرب ، على ميكانيكية مشاريع المخابرات المركزية ، الا أن اهتمامي بها يمتد أكثر الى الماضي » ٠

أما عن فيلم (بتكليف من الشركة) فيمكننا أن نلتقط الخيط الرئيسي لاستقصاءاتنا على جبهة هذا الرجل ، فيما جاء به تصريحه كهدف معلن بوضوح شديد الحسم ، اذ يقول : « انني أتصور عملنا بهذا الفيلم باعتباره حركة تنوير ٠٠ نحن المواطنون الامريكيون مسئولون عن الدور الذي تلعبه الولايات المتحدة الأمريكية في السياسات العالمية ، ومن هنا يصبح من الضرورة أن نقدم لكل أمريكي حقيقة وكالة المخابرات المركزية الامريكية ٠٠ ان كل مناورة في سياسة أمريكا انما لابد وأن لها صلة بأنشطة وكالة المخابرات المركزية ، وهو ما لا يعتبر موقفا جديدا ، ولكنه مثل ما يجري منذ عشرات السنين ٠ وأما الاتجاهات الحالية فانه يمكن الرجوع الى أصولها في الفترة الرئاسية لكنيدي ، حيث رئيس الوكالة (هيلمز) يعرف مجمل التطورات ويعترف بحقائقها لكاميرا الفيلم » ٠

ان الاستهداف هنا واضح ، أما المفهوم أو التوجيه الذي يحكم هذا الهدف ، فهو المدخل الى مشكلتنا في فهم تجربة فرانكوفيتش ،

بعد ان يكون تصريحه بنفس الوضوح والمباشرة قائلا : « وكان هدفنا أن يعرض الفيلم خلفية أنشطة الوكالة المركزية للمخابرات الامريكية ، لأن الشعب الامريكي يجب ان يعرف ان سياسة أمريكا الخارجية انما تحكمها – بدرجة كبيرة – المصالح الربحية للاحتكارات الكبيرة التي تدير دفة الاقتصاد الأمريكي ، وكذلك دفة الاقتصاد في امريكا اللاتينية ، وفي أقطار أخرى عديدة من العالم .. وكل فرد يعرف هذه الاحتكارات من واقع خبرته الخاصة ، وأن مصالحها هي ما تدافع عنها وكـــالة المخابرات المركزية ، أما أنواع هذه المصالح التي تمثلها فهو ما يتجلى واضحا في أحاديث ولقاءات كاميرا الفيلم مع أعضاء الوكالة » . وفي هذا الصـــدد فان توثيقات فرانكوفيتش الفيلمية ، وفقا للاعترافات التي جاءت على لسان « كوري » السفير الأمريكي السابق في شيلي لهي مثيرة حقا .

هكذا تشير تلك الدلائل الى توجه يساري توضحه تصريحات فرانكوفيتش عن نفسه وعن تجربته . بينما انه أمريكي الجنسية قام بالتعامل بالكاميرا مع نفس مسئول وكالة المخابرات الأمريكية الذين أعلنوا لذات هذه الكاميرا أن أنشطتهم في مكافحة النشاط الشيوعي لا تمتد الى بقاع العـالم فحسب ، بل وفي قلب أمريكا ذاتها ، أي حيث نتعرف على فرانكوفيتش وتجربته تلك ، ومن ثم يتساوي أن تنشأ الريبة أو مجرد التساؤل حوله ، طالما أن مسئول الوكالة لابد « أنهم واعون ولن يتركوا شيئا من هذا القبيل في الداخل ، أو في الخارج .. » .

انه امريكي الجنسية من ناحية ، ويعلن عن يساريته من ناحية أخرى ، وبهذا فهو يغدو في ذاته اشكالية ، ليس فقط بسبب يساريته التي هي رغما عن امريكانيته ، ولكن لأنه ستنطبق عليه

ذات التســاؤلات التي طرحت على كل من الجبهتين ، فهو مثلا وفيما يتعلق بزعم اليسارية : هل يكون جبهة الكتلة الشرقية/ الشيوعية ، والتي ينتمي اليها زعيمه المنصبي ، فيخترقها بانجاز « التحضير النفسي » بالسينما ، والذي تستهدفه الجبهة الامريكية متمثلة في وكالة مخابراتها المركزية ؟ ٠٠ انه تساؤل لن يحسمه نفي أو ايجاب كلما استحضرنا جهد فرانكوفيتش في قصيدته الفنان ، ومع المتحقق عبرها من انقلاب عقلي بالسينما التي أنجزها، اذ انه أي متحقق لا يتطابق مع الهدف الأمريكي المضاد من الناحية الأخرى ، مثلما أنه — وبنفس القدر — لا يتطابق مع مبدأ تجنيب الرأي العام الشــيوعي مغبة الوقوع في « التحضير النفسي » المستهدف أمريكيا ٠ بل وسوف يعود التساؤل أكثر تكثيفا اذا ما عدنا الى ما يخص الجبهة الأمريكية وسمعنا تعليق فرانكوفيتش عما يحتمل أن يكون قد لقيه من مصاعب ٠ اذ يقول : « ومع ذلك لم تكن هناك مهاجمات شخصية ضدي ، لأن مثل هذه المهاجمات كانت ستثير التساؤل حول ما يمتدح دائما في الحرية الأمريكية لوسائل الاعلام ، وكذلك لم يتم الضــغط على بأية اجبارات سرية » ٠

وحتى عندما سئل فرانكوفيتش : « هل تمت محاولة لمنع عرض الفيلم ؟ » ٠٠٠ أجاب : « لقد حدثت المحاولة خلال التليفزيون في البداية ، حتى انه قد أصبح فيلما شهيرا لدى المعلنين ٠٠ كما كانت هناك بعض المهاجمات من الصحفيين المعروفين بتعاونهم مع وكالة المخابرات المركزية ، ومع ذلك فان هذه المهاجمات قد توقفت أمام المواجهة المباشرة للعرض التليفزيوني نفسه » ٠

لن تتوقف اذن سلسلة التساؤلات التي تســتدعي بعضها البعض ازاء هذه التجربة المثيرة ، ولكن تواصل هذه التساؤلات

هو نفسه ما يؤكد الحقيقة الهامة : حقيقة أن فرانكوفيتش قد كان هو ذاته جبهة مستقلة ، وحيث لا اجابة لأى تساؤل الا هذه الاستقلالية ، وهي ذاتها الدافع وراء تحقيق قدرة للنفاذ على الجبهتين المتصارعتين ... ولكن مرة أخرى : كيف ؟

المؤكد أن فرانكوفيتش قد لعب على الجبهتين ، فاستطاع النفاذ ، اذ ان ملابسات تجربته نفسها هي التي تشير الى :

أولا : أنه من ناحية ، كان يعي الهدف البعيد المدى الذي يفكر فيه المسئولون الأمريكيون ، وفقا لقناعتهم في استهداف التحضير النفسي للعمل السياسي الأمريكي ، ومن ثم فقد فهم فرانكوفيتش عدم البراءة في تسهيل هذا التسريب لمثل تلك المعلومات ، وراح يستثمر ذلك الهدف لدى الطرف الأمريكي ، بما جعله يتمكن من التعامل معهم من هذا المنطلق ، والا ما كان قد تمكن من اقناع هذا الحشد من مسئولي الوكالة للمثول بالاعترافات أمام كاميرته .

ثانيا : أنه كان – فيما يتعلق بالجانب الشيوعي – يعرف مسبقا أنهم سيتهللون باعترافات المخابرات الأمريكية ، ومن ثم فانهم سوف ينشغلون بالتهليل فقط لما اعتبر تدليلا قاطعا على كل ما سبق وأعلنوه اتهاما للمخابرات الأمريكية ، دون أن يلتفتوا الى الهدف السياسي الحقيقي من الواقعة السينمائية المتجسدة في انتاج وعرض هذا الفيلم ، أي « التحضير النفسي » فقد كان فرانكوفيتش يعرف ، مثلما يعرف كل هؤلاء الأمريكيون ، ذلك الجمود الهائل في النظرة ، والذي يتمتع به هؤلاء الشيوعيون ممن يختارون ممارسة وظيفتهم في العمل السياسي من خلال التدثر بعباءة النقد السينمائي أو حتى صناعة الأفلام ، بينما هم براء

منها ، حيث لا يملكون الا القدرة على اطـــلاق حناجر التهليل بالشعارات السياسية ، أي ذات ما حدث فعلا ، عندما لم يستلفتهم الا مجرد كون الفيلم « وثائقى » ، دون أدنى انتباه الى ان الانشغال باحادية النظرة عبر قناة التهليل السياسى الأعرج ، لم يكن ليدع فرصة سانحة للالتفات الى هذه الوثائقية بأكثر من كونها وثائقية وفقط ، أى دون الالتفات الى ابداع أسلوبها الخاص ، الذى هو فى حقيقته جوهر تحقيق النجاح الامريكى من ناحية ، وتجسد كل هذه الاثارة من ناحية أخرى ، بل وبدون خصوصية هذه المعالجة الفنية سينمائيا لم تكن مجرد الاعترافات والأسرار الجديدة بقادرة على تحقيق ما احدثته .

لقد أدت احادية النظرة لان يكون الفيلم انفجارا سياسيا ، بينما حجب ذلك أى نظرة متأملة فى خصوصيته الفنية ، مثلما غطى عن هدفه السياسى الحقيقى .

ومع ذلك يمكننا الافتراض بأن المسئولين الشـــيوعيين قد توقفوا ازاء الأمر ولو للحظة واحدة يشعرون فيها بالريبة حول تسهيل تسريب هذه المعلومات . وفى هذا الصدد كان من الواضح ان فرانكوفيتش قد ألقى اليهم بطعم ، فالتقطوه بنفس السهولة ، عندما صور لهم التقاءه معهم حول فكرة عدم البراءة فى تسريب هذه المعلومات ، ولكنه استخدم ذكاءه فى أن يحصر التصور بعدم البراءة فى مفهوم آخر يريح الشيوعيين ليبتلعوا الطعم ، وهو الأمر الواضح فيما حكاه لهم ونشروه بيومية المهرجان على لســـانه اذ يقول :

« فى بداية السبعينات كانت المعلومات عن تصرفات الوكالة قد تسربت بالفعل ، وسببا بها الذعر للشعب الأمريكى ، حتى

حيث ظهرت الاخبار عن هذه الاعمال عبر وكالات الانباء الامريكية ذاتها .... على كل ، فان الأسباب الفعلية وراء تقارير وكالات الأنباء هذه ، لا تعبر عن شفافية بريئة ، فقد قدمت التقارير عن هذه التصرفات ونوقشت باعتبارها حالات خاصــة تدخل في نطــاق الصراعات والتنافسات داخل وكالة المخابرات المركزية ، وكان لا صلة لها بطبيعة هذه المؤسسة . ولم يعد خافيا على الشــعب الأمريكي ، الدور الذي تلعبه الوكالة في سياسة ادارة الخارجية الأمريكية . وعلى سبيل المثال فان حرب فيتنام لا يمكن أن تنسى ، وبسبب المأزق في الداخل وفي الخارج ، برزت المطالبات لاستكشاف أنشطة الوكالة . هذه المطالبات التي ازدادت وتضخمت لدرجة ان الكونجرس قد أنشأ لجنة لتقصي الحقائق ، وقد أقبلت على عملية تتبع ومراقبة شديدة لمجمل تطورات المســـألة ، كما لاحظت ان الشـــعب الأمريكي قد بدأ يحصر انتقاداته للوكالة في المظاهر الأخلاقية ، مبتعدا بذلك عن الجوهر .. ان طبيعة الوكالة لم تكن لترى من خلال حقائق ظلت غامضة .. عندئذ كرست نفسي للدور المضاد لاستراتيجية حجب الحقائق في تقارير وكالات الأنباء ، وان أصل الى قاع وعمق الصلات والعلاقات الحقيقية . وقد عضد أهدافي هذه مواجهة بعض رؤساء وكالة المخابرات للجنة الكونجرس الخاصة بتقصي الحقائق ، فقد أحس هؤلاء الناس بأنهم حوصروا ، ومن ثم فقد اختاروا مواجهة الخطر . ان الحاحهم على تبرئة انفسهم جعل السنتهم تنفلت » .

وبدا واضحا لنا أن الشيوعيين قد أراحوا انفسهم واقتنعوا بأن الحاح هؤلاء المسئولين على تبرئة أنفسهم هو فقط الذى جعل السنتهم تنفلت ، وكأن هذا الحشد منهم كان يجلس امام الكاميرا ، كل في دوره ، وقد تم تخديرهم لتنفلت اســـلنتهم .. هكذا كلهـــم !!

أما من الناحية الأخرى ٠ فقد استطاع فرانكوفيتش أن يتفق أيضا بتجربته المتضمنة لما يهدف اليه على الجانب الامريكي ، فهكذا هو نفسه يشرحها : « لقد تم عرض الفيلم حتى الآن (١٩٨٠) ، مرتين في التليفزيون الأمريكي ، واني لاعتقد انه قد نقل مفهوما جديدا للكثير من المتفرجين ، واذا ما كان الأمر كذلك ، فان الفيلم يكون قد حقق واجبه ٠٠ صحيح انه لا يمكن لفيلم واحد أن يغير من الرؤى السياسية في الولايات المتحدة الأمريكية ، لكن على المرء أن يعتبره عنصرا في عملية نمو الضمير الأمريكي ، كما وأن المعلومات عن طبيعة الوكالة ، وخلفية انشطتها ، لكفيلة بأن تكثف سرعة هذه العملية ٠٠ وبالمقابل فانه يصعب القول متى ستترجم المعلومات الى وقائع سياسية » ٠

انتصر السينمائي فرانكوفيتش اذن ، منتصبا بساقيه على الضفتين ، دون أن يعنيه الا انجاز تجربته السينمائية (انتاجا وعرضا) في الاطار الصحيح لمفهوم الفيلم / الفن ، والذى يستهدف من تعامله مع « التاريخ » التناص « الحقيقة » ليحقق بها فرانكوفيتش ما تأكدنا نحن من كونه امكانية ، الا وهو « الانقلاب العقلي بالسينما » ٠

وعلى وجه الاجمال فقد انتهى فرانكوفيتش الى تقديم فيلم أمريكي مثير حول التاريخ السياسي المعاصر ، ولكن ان ينجح فرانكوفيتش في اقتحام عميق لأسرار المخابرات الامريكية من ناحية ، وأن يبتلع الشيوعيون طعم فرانكوفيتش من ناحية أخرى ، فليست هذه التجربة في ذاتها الا تجربة / واقعة تاريخية لها كل الأبعاد التي تسم أى واقعة مما يصنع التاريخ السياسي المعاصر الذى يعالجه نفس الفيلم ، عبر محاولته النفاذ بأدواته السينمائية

لانجاز التعامل بالكاميرا وبمونتاج شرائطها مع الحقيقة فى هذا التاريخ ذاته ، ولتتم العروض السينمائية للشريط النهائى ، محققة بالانقلاب العقل رأيا عاما غيره قبل الدخول الى صالة العرض ، باعتبار ذلك أيضا تتمة للتجربة / الواقعة فى ذات التاريخ .

ومن هنا فاذا كانت الكيفية الفنية التى كان يفترض — مجرد افتراض صورى — أن تكون هى سبب فوز اعترافات المخابرات الأمريكية بجائزة لجنة التحكيم الدولية فى مهرجان سينمائى ، هى موضوع فنى ، فلأنها من المفترض أن تكون كذلك فعلا فى نهاية الأمر ، حيث لابد أن تستوقف المهتمين بالسينما ولكنها أيضا يجب أن تستوقف المهتمين — بل المشتغلين — بالسياسة وبالتاريخ وبالتاريخ ، اذ من خلال تحقق هذه التجربة الفيلمية وفهم ملابسات تحققها سوف يستقرئون العمل الأمريكي الذى كان يستهدفه « التحضير النفسى » بمثل هذا الفيلم ، وذلك فيما آلت اليه السنون من تحول عالمى مذهل شهدناه ونعيشه مع نهايات هذا القرن العشرين ، الا أن تحديد كنهه ، ومجريات تفاصيله او قراءته القراءة الصحيحة فهو ما لا يدخل فى نطاق سطورنا ، بل هو مهمة هؤلاء المحللين السياسيين والمؤرخين ، اذ لا يعدو ما نطرحه هنا كونه جزئيا من المادة التى يقرأون بها تاريخ عالمنا المعاصر ، بينما تبقى سطورنا مجرد كتابات فى السينما لدى تعاملها الفيلمى مع التاريخ، واما ما يؤدى الى اجبارها أن تكون ضمن هذا التاريخ ، فهو ما يتمثل فى متطلبات انجازها واخراجها الى حيز الوجود ، طالما ان السينما ليست كقصيدة الشعر مثلا يمكن انجازها وتداولها بطرق سهلة كثيرة ، فانجاز فيلم يحتاج الى عمليات معقدة فى انتاجه وتمويله ، كما يحتاج لجواز مرور فى عروضه التى لا يمكن أن تمر فى سرية او سهولة .

ربما اذن كانت هذه السطور بمثابة وقفة سينمائية ، وربما كانت أيضـــا وقفة مع واحدة من الوقائع التاريخية ، ولكنها في الحقيقة كليهما معــا ، ومن هذا التزاوج تبرز لنا علاقة الفـن / السينما بالتاريخ في أعلى وأوثق صورها ، لتقدم لنــا نموذجــا سينمائيا فريدا في نوعه ، عندما تلتحم تجربة انجاز الفيلم بذات الموضوع الذي يؤرخ له مباشرة ، فاذا بهذه الممارســـة وقد أجبرته بأن تصبح عملية الانجاز السينمائي في ذاتها واقعة تاريخية ، وتلك هي معجزة المعادلة الصعبة في مجال « السينما والتـــاريخ » وان كانت هي ذاتها المعادلة التي سوف تفسر لنـــا التجارب القلة في مدارس فنية عديدة أقدمت على حلها في اطار تعامل الفن مع لحظة تاريخية بعينها ، مثل العديد من تجـــارب الاتجاهات التسجيليـــة أو الوثائية في المسرح أو في الســـينما ، والتي تلتقي على قمتها باتجاه « ســـينما الحقيقة » • هذا الا أن التعرف على تجـــارب أو نظريات أي من هذه الاتجـــاهات ، أمر يختلف عن الوقوف على تجربة متفردة تبرع في التعامل مع التاريخ بابداع وقدرة نفـــاذ خلاقتين ، وهذا هو ما دفعنا الى اختيار هـــذه الوقفة مع الفيلم الأمريكي « بتكليف من الشركة » ، لنبحث في سخونته باعتباره واقعة ســينمائية جرى انجـــازها في التاريخ ، وليتم بحثهـــا عبر الملابسات التي اقترن بها انتاج وعرض الفيلم ، ســـواء في بلده « أمريكا » أو خارجها ، وذلك باعتباره فيلما أنتج في بلد على قمة النظام الرأسمالي في العالم ، وهي قائدته احتكارا وتوجيها ، ومع هذا يحصل الفيلم على جائزة صارخة ، لأنهـا الذهبيـــة » اي الأولى والأعلى في أكبر مهرجان للسينما التسجيلية بين الدول الشيوعية • بينما لم يصرفنا هذا عن بحث الخصوصية الفنية التي عولج بهـــا تحقيق هذه الواقعة السينمائية ، اي خصوصية تعاملهـــا الفني مع التاريخ ، فأحادية النظرة عبر أي من الجانبين وحده مضللة للفهم الحقيقي •

وعند هذا الحد يمكننا رصد هذه الخاصية لعملية الانجـــاز السـينمائى حال تعامله الابداعى مع الســـياسة والتاريخ ٠٠ ومع ذلك فاننا لا نطرح فهمنا لهذه الخاصية بالمصادرة ، الا يظل هذا الرصد واستخلاصاته رهن التمحيص والنقـاش العلمى الدارس لمثل هذه الظواهر الفنية ، اثراء للتنوير الحقيقى بما جرى ويجرى حولنا فى أرجاء العالم ، شرقه وغربه ، بلا نزعة انعزالية ، وبلا توقف فى نظرة أحادية ضيقة ، طالما ظل المثقف العربى ينبض حياة ٠

د٠ مدكور ثابت

١٩٩٢

الإلهامية ..
والمخرج / الفنان الواحد ..
فى مواجهة تعدد الفنون بالفيلم

اذا ما قيل بأن « الفن الهام » ، هل يمكن التسليم كذلك بأن ابداع الفيلم وانجازه يقوم على ذات القول بهذا « الالهام » ؟ ..

فى السينما سوف تتعقد اشكالية القدرات المطلوبة ، حيال المواجهة مع خصوصية متطلباتها التكنولوجية وما تستلزمه من متطلبات تكفل انجاز الفيلم . وتبدأ اشكالية القدرات ـ فى هذا الصدد ـ من كون اعتبار السينما « فن » . فالعمل الفنى لابد من مبدع له هو « الفنان » فاللوحة فنانها الرسام ، والمقطوعة الموسيقية فنانها الموسيقار ، مثلما أن القصيدة مبدعها الشاعر .. الخ ، أى مثلما أن الفيلم لابد له من فنان ، رغم حتمية تعدد الفنون والفنانين به .

ولكن قبل أن تتحدد للسينما خصوصيتها الاشكالية حول الفنان الذى يبدعها ، تنتقل اليها أولا ذات الاشكالية القديمة/ الجديدة التى رافقت الفنان ومحاولات فهمه منذ القدم ، حيث كان ــ وظل ــ الغموض يكتنف شخصية الفنان ازاء ممارسته للابداع ، وبما انعكس بدوره على الفهم والتفسير ذاته ، مثلما وجدنا قدامى العرب و « قد تساءلوا : كيف يقول الشاعر الشعر (١) أو نحوا من ذلك على سبيل اعجابهم به وتعجبهم منه » فلما كانت « العرب تعجب أعظم اعجاب بالجن ، وتعزوا أضخم الأعمال وأروعها فى أساطيرها لهم (٢) ، كبناء قصر غمدان باليمن ، وصرح سليمان الذى أعده للملكة بلقيس ٠٠ حتى أنهم كانوا يعتقدون أن زخرفة الحمامات وفسيفساءها ، وصنع القوارير وتلطيفها ، هى من أعمال الجن والشياطين » ٠

فهكذا نجد العرب أمام الغموض فى شخصية الفنان وقد «راحوا يفسرون هذه الشخصية (٣) بما هو أغمض عندما فرضوا وجود قوى روحية غريبة (سموها حينذاك شياطين) تتصل بهذه الشخصية وتساندها » أى بما يفسر لنا كيف « استفاض الحديث عن علاقة الشعراء بالجن (٤) وسماعهم لهم وتلقيهم عنهم » حيث انتشر بين العرب « من نظر الى الشعر كضرب من السحر أو الجنون (٥) ، أو حتى الشعوذة » بل « وذاعت لدى العرب منذ وقت مبكر فكرة

---

(١) شاكر حسن جاسم : عملية ابداع الشعر فى التراث العربى ، ص ٨٣ ٠

(٢) د٠ عبد الملك مرتاض : مظاهر امتثالية فى الميثولوجيا العربية ، ص ٤٨ ٠

(٣) د٠ عز الدين اسماعيل : التفسير النفسى للأدب ، ص ٢٧ ٠

(٤) المصدر نفسه ٠

(٥) د٠ حسين جمعه : قضايا الابداع الفنى ، ص ٦٢ ٠

أن لكل شـــاعر شيطانا (٦) يوحي اليـه الشـعر » حيث كانوا « يؤمنون (٧) بشياطين وادي عبقر الذي تحتشد فيه هذه الشياطين التي تفرق بين الناس لتتصل بانسان بعينه وتجعله عينا لها وأذنا » بل وارتبط الغناء / الشعر بابليس مباشرة ، فقد قيل ان يحيى ابن زكريا قد أتاه ابليس بأمر ربه لئلا يكتمه شيئا يسأله يحيى عنه ، وكان ضمن هيئة ابليس أن في رجليه خلاخيل ، فما ان سأله يحيى حتى « قال أحركها لبني آدم حتى يغني او يغني له » (٨) وعليه أمكن القول : « وما الشعر الا قرآن ابليس (٩) يلقنه لبني آدم عن طريق رسله من الجان » ٠

ولســوف تطاردنا مثل هذه الأفكار ازاء محاولتنا لرصــد الامكانات الخاصة والقدرات اللازمة للفنان السينمائي ، فتتكشف المطاردة ونحن نتعرف على (الرئي) لدى الذهنية الشعبية العربية القديمة ٠ كأحد الموضوعات (١٠) التي تقوم عليها أساطير هذه المعتقدات (مثل الهاتف ، والشق ، والنسناس) ، فاذا به كائن اعتقادي « لا يبدو الا للمحظوظين من كبراء النـاس وشـعرائهم وسراتهم » ٠٠٠ « فان الارئياء تبدو لهم بأخيلتهـا ، وتسمعهم حسها » (١١) وفي ذلك يستشهد د٠ مرتاض بوصف المسعودي

---

(٦) د٠ عز الدين اسماعيل : المصدر نفسه ٠

(٧) احمد مرتضى عبده : عن الهام والصنعة في الشعر العربي الحديث ، ص ٨٥ ٠

(٨) النيسابوري : قصص الانبياء ، ص ٤٢ ٠

(٩) د٠ عبد الفتاح صالح نافع : الابداع بين مقوماته والانفعال في النقد القديم ، ص ٣٠ ٠

(١٠) ينظر بالتفصيل دراسة د٠ عبد الملك مرتاض : مظاهر اعتقادية في الميثولوجيا العربية ٠

(١١) المصدر نفسه ، ص ٥٨ ٠

ان « الرئي جني يتعرض للرجل يريه كهانة وطبا » (١٢) ولذلك « جاءوا الى كل شاعر فحل فجعلوا له رئيا » (١٣) أو شيطانا يوحي اليه بأجمل الشعر • ومن ذلك أنهم جعلوا رئيا للأعشى وسموه مسحلا ، وسموا شيطان الفرزدق عمر » • فهل يا ترى نبحث عن رئي لكل مخرج ســينمائي ؟ رئي لهيتشــكوك ورئي ليوســف شاهين ؟ •• جني لتوفيق صالح وشيطان لجان لوك جودار ؟ •• غول لخيري بشارة وعفريت لمحمد القليوبي ؟ •• رئي لمحمد خان ونسناس لنبيل المالح ومحمد ملص ؟ •• الخ ؟ ••

لكن دون توقف عند السينما ، سوف نجد ان « الحكايات المقترنة بهذا التفسير أو الدالة عليه ، كثيرة لافتة في الكتب التي تنطوي على الموروث الأدبي العربي (١٣ أ) ابتداء من كتب الجاحظ الموسوعية مثل الحيوان » مرورا بما خلفه امثال ابي زيد القرشي صاحب الجمهرة ، وانتهاء بأمثال الدميري في حياة الحيوان الكبرى ، أو الراغب الأصبهاني في محاضرات الأدباء ، أو كتب معاجم البلدان وعجائب المخلوقات التي لا تخلو من الأشعار التي أعان عليها الجن ، أو الأشعار التي قالها الجن أو الشياطين أو الغيلان • وقد انطوى ذلك الموروث على قوة العقائد البدائية ، في سياقها المتوارث في الشعور الجمعي » •• أي ذات الشعور الجمعي الذي يتسرب عبره المفهوم المتوارث ليعلن عن نفسه حتى اليوم بشكل أو بآخر ، خلال التنويعات المختلفة على مفهوم الالهــامية ، والذي راح يتأكد عبر التاريخ وتمازج الثقافات ، خاصة وأن المفهوم لم يقتصر على قدامى العرب وحدهم ، اذ كذلك قد لجأ اليونانيون قديما « الى تفسير

---

(١٢) المصدر نفسه •

(١٣) المصدر نفسه ، ص ٧٦ •

(١٣ أ) د• جابر عصفور : شياطين الشعر ، ص ٩ •

فكرة (العبقرية) بالرجوع الى فكرة وجود (جنى) كانوا يعدونه المسئول عن ظاهرة الالهام الشعرى » (١٤) ، « وكان الشاعر فى نظرهم ليس الا سمعا رهيفا يتلقى ما توشوش به الربة من موسيقا خاصة تتقولب فى أذنيه الى ألفاظ (١٥) ثم تتحول الى قصائد » ، حيث لم يكن ذلك ببعيد عن مجمل التصورات اذ « كانت الالهة عند اليونان تعيش فوق جبال الأولمب ، وهى تشبه البشر الى حد كبير (١٦) • فهى تأكل وتشرب وتلهو وتمرح وتغضب وتفرح ، وهكذا وطبقا لهذا التصور الأسطورى للآلهة عند اليونان يمكن أن يغضب اله على فنان فيمتنع عنه الالهام أو العكس • ولقد ساد هذا المفهوم « فهوميروس (١٧) يبدأ ملحمته الخالدة بالتغنى بربات الشعر كى يلهمنه فن الكلمة القادرة على التعبير عما حدث فى طروادة ، ويعترف هيسود أن ربة الشعر قد لقنته العلم والمعرفة أثناء رعيه للماشية » • وهكذا نجد « أن الأساطير اليونانية كانت تلحق قوى الابداع أو الموهبة الابداعية الى بعض الأبطال الأسطوريين العباقرة (١٨) من أمثال بروميثيوس مكتشف النار ، وفولكان أول من صهر الحديد ، وهرمس مخترع الكتابة ، واسكو لابيوس مؤسس مدرسة فى الطب • فهؤلاء جميعا يظهرون فى الثقافة اليونانية القديمة على أن منهم نفحة من الآلهة ويتميزون بوجود عنصر الهى فى تكوينهم ، أو على الأقل عنصر اعجازى يفوق قدرات البشر العاديين » فأين فننا المعاصر عامة والسينما خاصة من كل ذلك ؟

---

(١٤) د• زكريا ابراهيم : فلسفة الفن فى الفكر المعاصر ، ص ٢٤٥ •

(١٥) أحمد مرتضى عبده : مصدر سابق ، ٨٥ •

(١٦) د• على عبد المعطى محمد : الابداع الفنى وتذوق الفنون الجميلة ، ص ١٧٢ •

(١٧) د• حسين جمعه ، مصدر سابق ، ص ٩ •

(١٨) د• أحمد أبو زيد : تمهيد •• الظاهرة الابداعية ، ص ٥•

ان كل ذلك لابد وأن يقودنا أولا الى امكانيـــة الوقوف على المفهـوم العـــام لتلك « الالهـامية » فى الفن ، والتى ســـوف تنعكس اشكاليـــا على الفنـــان الســـينمائى ، اذ فى مقـابل قدراته اللازمة ضروريا لابداع الفيلم وانجازه ، كما سنتعرف عليها ، نلتقى بمفهوم الالهامية فيما رأى الفيلسوف اليونانى أفلاطون ، ان العالم المثالى هو مصدر الهام الفيلسوف والفنان على السواء « فأفلاطون فى محاورة أيون (٠٠) يصف (١٩) الفنـــان بأنه (ملهم ومجذوب) والشاعر ، فى التعبير المجازى الذى قال به أفلاطون ، لا يتحكم بما يفعله عن وعى ، مثلما أن المغناطيس لا يتحكم فى جذب الحديد (ذلك أن الشاعر نورانى ملائكى مقدس ، وهو يغيب عن حواسه ، ولا يعود للعقل وجود فيه » ــ « لذلك يؤدى الحب الأفلاطونى دورا أســـاسيا فى الخلق الفنى (٢٠) والمعرفة الفلسفية ، انه وراء كل ابداع ٠٠ ومهما حاول الانسان الاعتماد على قدراته الانسانية ومهارته المكتسبة فى الفن فانه لا يتساوى اطلاقا ومن مسته لمسة الالهام ٠٠ يقول (شتان بين شعر المهرة الذين يعولون على الصنعة والمران والاكتساب وشعر الملهمين) ٠٠ ان من مسه الالهام أصابه الهوس ولكن (٢١) الهوس فى هذه الحال ليس مرضا كما يرى عامة الناس ، لأن منه ما هو هوس مقدس تنعم به الآلهة على الانسان ٠٠ وهوس الشعراء ٠٠ مصدره ربات الفن » ٠

أما اذا كنا بصدد أن ندلف الى اشكالية فهم الفنان السينمائى (وليد القرن العشرين ، ومبدع الفن القائم على تكنولوجيات مركبة)

---

(١٩) ستولنيتز (جيروم) : النقد الفنى ، ص ١٢٤ ١٢٥ ٠

(٢٠) د٠ أميرة حلمى مطر : مصدر سابق ، ص ٢٢ ، ٢٣ ٠

(٢١) للمزيد ينظر الفصل الاول حول التفسيرات اليونانية القديمة للالهام والفن والابداع ، د٠ أميرة حلمى مطر : فى فلسفة الجمال من أفلاطون الى سارتر ٠

في ضوء مثل هذا المفهوم القائم على مبدأ الالهامية ، فلابد أولا من القاء نظرة على السبب في منشأ المفهوم لنرى مدى امكان الأخذ به مع تقدم التاريخ • فلدى العرب « كانت النظرة الأسطورية التي تصور / الجن مصدرا للشعر تفسر لهم (٢٢) تكوين شخصية الشاعر ، وتفسر لهم أيضا عملية ابداع الشعر وهي على قدر كبير من التعميم والتبسيط ولكنها تنسجم وطبيعة حياتهم العقلية والفكرية آنذاك » • اذ « قد لعبت المفاهيم الدينية السائدة في الجاهلية دورها في هذا المضمار (٢٣) ، اذ انها كانت ترتبط بكل التصورات التي تدور حول القوى الخارقة للمادة كالسحر والجن والغول وما اليها » •

لهذا « ولما كان الشعراء يأتون بالعجب العجيب (٢٤) •• عظم على عامة الناس أن يروا أشخاصا ينشأون بين ظهرانيهم ، وفجأة ينبغون في الشعر (٢٥) •• فلم يجدوا لذلك تفسيرا عقليا ، في مجتمع تشيع فيه الأمية ، الا اتصالهم بالجن ، أو اتصال الجن بهم •• (أي) أن مثل ذلك لا ينبغي أن يتأتى لهم الا بفضل « أرئياء » يلزمونهم كظلالهم فيملئونهم زخرف القول ، ويوحون اليهم بأفخم المعاني •• الخ » ولكن وحيث « قطع الفكر الانساني شوطا طويلا (٢٦) •• الا أن مفهومه للابداع لم يجر عليه تغيير يذكر في الجوهر ، وبقي منصبا على عامل حتمي واحد ، وهو شخصية الفنان ، أو الذات المبدعة كمركز ثقل هام في العملية

---

(٢٢) ثائر حسن جاسم : مصدر سابق ، ص ٨٣ •

(٢٣) احمد طاهر حسنين : مفهوم الادبية في التراث النقدي ، ص ٢٢٦ •

(٢٤) د• عبد الملك مرتاض : مصدر سابق ، ص ٥٨ •

(٢٥) المصدر نفسه ، ص ٧٨ ، ٧٩ •

(٢٦) د• حسين جمعة ، مصدر سابق ، ص ١٢ •

الابداعية . لكنها ذات لا واعية » وكنموذج حديث يوضح ذلك ، نجد أن مقولة « الهستريا المنظمة » انما هي « وصف دقيق لشعر (اليوت) من وجهة نظر هواة علم النفس (٢٧) ولكن الناقد ٠٠ (ر ٠ ب ٠ بلاكمور) ، يأخذ تشخيص حالة (اليوت) المرضية بكل دقة واعتزاز على انها الحالة الطبيعية بالنسبة للشعر » ٠٠ وذلك لدرجة أن يتحسر ذلك الناقد قائلا : « لو أن (لورانس) تعلم كيف يستخدم الهيستريا المنظمة) كما صنع (اليوت) لكان له شأن آخر ٠٠ » (٢٨) وهذا مثلما « نجد بعض العلماء الساخرين المتشـــائمين المتشـــككين من أمثــال نوردوا Nordau ولمبروزو Lombroso يرون أن شخصية (السوبر مان) ليست سوى نزوة باثولوجية غير متوازنة (٢٩) وتعاني من بعض المتاعب العقلية وتكاد تشبه الى حد كبير شخصية الانسان المصــاب بالصرع الذي كان يوصف في وقت من الأوقات بأنه مرض (مقدس) وأنه ليس ثمة من هو أكثر أصالة من الشخص المعتوه ، كما انه ليس ما هو أكثر غرابة وخيالا من الحلم . وعلى ذلك فربما لم يكن الشخص العبقري الا كمن يسير وهو نائم » وما أكثرها مقولات التأكيد لهذا الاعتقاد عبر التاريخ ، وعلى ما يذهب ستولنيتز بصدد ذات الموضوع فان في « وسعنا الاتيان (٣٠) بعدد كبير من الاقتباسات » ٠ حيث يورد بعضها بما يؤكد ذلك ، فنيتشه يقول ان الفنان (ليس الا تجسدا لقوى عليا ، وناطقا باسمها ووسيطا لها ٠٠ فالمرء يسمع ، ولا يبحث ، ويأخذ ، ولا يسأل من الذي يعطيه ، والفكرة تومض كالبرق ، وتبدو كأنها لا مفر منه ٠٠٠) كذلك يقول جيته : (لقد صنعتني الأغنيات ،

(٢٧) شابيرول (كارل) : ت٠س٠ اليوت أو نهاية مدرسة أدبية ، ص ١٧٤ ٠

(٢٨) المصدر نفسه ٠

(٢٩) د٠ أحمد أبو زيد : مصدر سابق ، ص ٥ ٠

(٣٠) ستولنيتز (جيروم) : مصدر سابق ، ١٣٥ ٠

ولم اكن انا الذى صنعتها ، فالاغنيات هي التي تسلطت علي) والروائي ناكري يقول : (يبدو وكان قوة خفية كانت تحرك القلم) كما يقول الروائي الأمريكي المعاصر توماس ولف (لا استطيع ان اقــول حقا ان الكتاب قد كتب · بل كان هنــاك شيء تحكم في وامتلكني) ·

وهكذا اذا ما استرسلنا في البحث ورصد مثل هذه المقولات ، فلن يتوقف سيلها ، وربما يؤكد حالة الاستشكال كلما استحضرنا للقياس عليها حالة الفنان السينمائي ، حيث تتصاعد حدة التساؤل : هل ينطبق هذا المفهوم (الالهامية) على فنان السينما / شاعرها ؟

ولكى نبدأ الاجابة انتقالا الى اشكالية فنان السينما وقدراته على مفهوم الالهــــام ، فان الجدير بالتنويه أولا ، انه بينما قد استعرضنا المفهوم في نظرته الى الشاعر الا اننا نجد أن كلمة Art في دلالتها الأصـــلية عند الاغريق ، كانت تستبعد الشـعر من نطاقها (٣١) ، فكان الظن الشائع أن الشعر تنقصه السمة المميزة للفن ، لأنه كان يبدو كأنه لا يخضع للقواعد بل كان يبدو كأنه أمر يتعلق بالالهام وبقدرة الفرد على الابداع الفني · فالشـــاعر عندهم كان بمثابة منشد الملاحم Bard اما المثال فكان بمثابة صانع فني حاذق ·· وكان الاغريق يدرجون الموسيقى مع الشعر في مجال الالهام · فكان هناك في رأيهم شبه صـــلة نسب بين الفنين ، اذ كان كلاهما يعد نوعا من الانتاج الصوتي ، وكان لكليهما ما يمكن أن يعد سمة (الهذيان) بوصفهما منبعين من منابع الجنب النفسي » ·

---

(٣١) فاتار كيفتش (ف) : تصنيف الفنون ، ص ١٢ ·

أما اخراج المثال من دائرة هذا المفهوم ، بعيدا عن الشعر وعن الموسيقى ففي تصورنا انه لم يكن الا خروجا من مأزق التفسير بالالهامية عندما واجهته صفة « الصـــانع الفني الحاذق » وهي الواضحة للعيان لدى ممارسة المثال لابداعه الفني الحاذق بحيث لا يمكن انكار رصدها للاعتبار في التفسير ·

لكن بدون خوض في التفاصـــيل التي تستعرض التطور في المفاهيم التي ظلت تطرأ على تصنيفات الفنون ، فان ما يهمنا أنه لا يمكن الاختلاف حول كون المثال : « فنان » ·· وأما رصد صفة له بكونه : « صانع فني حاذق » ·· فهو ما لا ينفي عنه كونه أنه : « فنان » ، كما لا ينفي عنه اقرانه بالشاعر أو الموسيقار ، بحيث أنه يبقى كذلك عرضة للنظرة الالهامية ، كما يبقى بالتالي محلا للاستشكال حول حرفيته المهنية ، طالما رصفت له صفة الصـــانع الفني الحاذق · ولعل هذا هو ذاته مبعث الاستشكال الذي يقودنا الى اشكالية فنان السينما ، من حيث أنه المبدع / الفنان الذى يبقى معرضا ، بل يسهل عمله بمفهوم الالهامية ، فى ذات الوقت الذى تواجهه ضرورة السيطرة والالتزام بمتطلبـــات تكنولوجية تفرضها عليه هذه السينما ·

وقد ينشأ التباس حول المجال الابداعي للموضوع/الاشكالية المقصود بحثه هنا ، وهو ما ينشأ عن التفرقة بين الابداع ذاته وبين الأداء أو التنفيذ (وان كان ثمة تفرقة كذلك بين الاثنين الأخيرين : الأداء والتنفيذ) لكن ما يجدر التنويه عنه بصدد اجراء هذه التفرقة على المجال الابداعي لعملية اخراج الفيلم ، بل وكتابة السيناريو له ، انها تصبح تفرقة تعسفية اذا ما تم التصور بأن المراحل التى تبدأ منذ اليوم الأول لتصوير الفيلم هي عمليات أداء أو مجرد تنفيذ لأفكار سبق ابداعها فى مرحلة تفكير ابداعي أو تحضيري ، فتصبح

ان « بزوغ الفكرة الجديدة شيء غير تنفيذها العمل (٣٢) • لكن بزوغ الفكرة والتنفيذ العمل لها ، كلاهما تمر به فترات حاسمة يطلق عليها الدكتوران (ماينى) و (توردبيك) من السويد • مفهوم اللحظات الحرجة ويقصد بها تلك اللحظات التى قد يواجهها المفكر ، ويعانيهـــا ويكون لهـــا تأثير حاسم فى تطور فكرته أو تنفيذهـــا » • ومن ثم فانّ العملية الابداعية للفيلم تعتبر كذلك مستمرة دون أن تتوقف عند مجرد أداء تنفيذى وهى ابداعية مستمرة منذ ما قبل كتابة السيناريو وحتى لحظة تصحيح الألوان فى نسخة العرض النهائية ، اذ يصبح قول آيزنشتين (٣٣) : (ليست الصورة المأمولة ثابتة أو جاهزة ، ولكنها تخرج ـ تولد) فلا الممثل (أو المصور أو مصمم الديكور ••• الخ) أثناء التصوير مجرد منفذ ، ولا هو ببعيد كذلك عن تصورات المخرج الابداعية ، الذى قد تبدو مهمته محصورة فى « اخراج الافكار » الى حيز الوجود مسجلة على شريط سينمائى ، اى بما يفهم منه : « التنفيذ » ولكن « خاصية تقسيم العمل السينمائى » وحدها ، انما تعتبر دليلا على حتمية الابداع من الآخرين والتنسيق الابداعى بينهم من جهة أخرى •

ولقد توجبت هذه الاشارة لتجنب ما يلتبس أحيانا من التصور بالفصل بين مرحلتين فى العملية الابداعية للفيلم • مثلما « كان بازان يعتقد أن معظم الأفلام تستفيد من احترامها لمادتها الخام (٣٤) ، ونصح بهذا الاحترام فى مرحلتى صنع الفيلم : فى المرحلة الابداعية وفى مرحلة عملية التوليف » ـ • وكأن الثانية (التوليف/المونتاج) هى مجرد عملية لا ابداعية تحت تصور أنها مجرد عملية تنفيذية ، وذلك على عكس طبيعتها الخلاقة • وهو مثال لما توجب التنويه به

---

(٣٢) د• عبد الستار ابراهيم : آفاق جديدة فى دراسة الابداع ، ص ٦٦ •

(٣٣) فى ، أندرو (ج• دادالى) : نظريات الفيلم الكبرى ، ص ٧٦ •

(٣٤) المصدر نفسه ، ص ١٦٠ •

قبل العرض للقدرات / حتميات سينمائية تسيطر على سمتها طبيعة الأداء التنفيذي للفيلم ، ولكنها لا تخرج عن نطاق ومسار العملية الابداعية ، كما قد يلتبس لدى البعض .

وباعتبار أن هذه القدرات ، انما يتم رصدها من حيث ارتباطها ودورها الفاعل بالعملية الابداعية السينمائية ، يجدر التنويه أولا الى أنه من خلال الزاوية المحددة لبحث الاشكالية / الموضـــوع ، فان مفهوم كل من سيناريو واخراج الفيلم السينمائى ، انما هو الذي يقصد منه كون أنه العملية الابداعية الأساسية للفيلم ، حيث القائم بها هو « المبدع » الأول والأخير ، بل والمسئول مباشرة عن العمل الفنى / الفيلم ، مهما كان من تقسيمات للعمل يكون من نتيجتها فصل كل من المجالين (السيناريو والاخراج) عن بعضهما ، حيث يبقيان رغم هذا الفصل مجالا واحدا لا يمكن اجتزاؤه الا لضرورة تنفيذية ، أو لبعض القدرات الشخصية وما الى ذلك .

وعلى وجه العموم فانهما المجالان / المجال الواحـد ، الذي يمثل مبدعه « الفنـان الواحد » فى مفهوم العمل الفنى باعتباره رؤية لفنان / شخص واحد ، وذلك رغم أن من أهم ما اتسمت به طبيعة الانجاز التنفيذي لفن الفيلم السينمائى ، هو تلك السمة التي يمكن رفعها الى درجة « الخاصية » تحت مسمى « خاصية تقسيم العمل السينمائى » أى تلك التى ميزت النتاجه من حيث حتمية « تقسيم الأدوار الفنيــة » فى العمل الفنى / الفيـلم الواحـد (السيناريست · المخرج · المصور · مهندس الديكور · مهندس الصوت · المونتير ·· الممثل ··· الخ) وذلك بحكم المستلزمات التكنولوجية التى تتطلبها صناعة الفيلم ، بصرف النظر مؤقتا عن أية محاولات ابتكارية لاستحضار امكانيات الكومبيوتر فى خدمة الابداع الفيلمى والتى قد يكون من شأنها اختصارا للعديد من

تقسيمات العمل السينمائى فى حالة اكتمال التزاوج بين تكنولوجية الفيلم والتليفزيون (٣٥) والتى ما زالت فى طور التجريبات حتى الآن ، ولكنها ـ مع ذلك ـ لن تلغى خاصية تقسيم العمل فى الفيلم على أية حال ٠

وطالما « أن معرفة من يقوم بخلق الكتاب أسهل من معرفة من يقوم بخلق الفيلم (٣٦) ، بل ان المرء ان أراد أن يعطى حكما مطلقا ، صعب عليه أن يتصـــور شخصـا واحدا ينتجه ويديره ويكتبه ويصوره » ٠ ومن ثم فبالمقابل ـ جماهيرها ـ لابد وأن مبدع الفيلم ، من حيث تلقى الجمهور له يصـــبح مقارنا بالاستماع (٣٧) الى بيتهوفن ، وبالتأمل فى بيكاسو ، أو قراءة ميلتون وشكسبير ، حتى يبدو الموضوع فى أحد وجوهه بمثابة مقابلة جمالية للفيلم كفن مع بقية الفنون الأخرى ، من حيث ان خالق العمل الفنى فى هذه الفنون « واحد » ٠

وسرعان ما ينشأ صراع هذه الخاصية الجبرية ، او تناقضها مع حتمية « وحدة الفنان الواحد » خالقا للعمل الفنى (الرسام فى اللوحة التشكيلية ٠ الشاعر فى قصيدته ٠ الكاتب الروائى فى قصته) مثلما أن « آيزنشتين يعتبر صانع الفيلم صنوا للرسام (٣٨) والمؤلف الموسيقى والنحات » ٠

---

(٣٥) Curtis, David : Ibid., pp. 156-162.

(٣٦) بيجا موريس : الفيلم والأدب ، ص ٢٣ ٠

(٣٧) Huss, Roy & Norman Silverstein : The Film Experience, p. 1.

(٣٨) أندرو (ج٠ دادلى) نظريات الفيلم الكبرى ، ص ٥٤ ٠

لهذا فان هذه الخاصية يتوجب أن تستوقف أي باحث ، مثلما تستوقف شميط لدى محاولته تحديد مدخل نظري تمهيدي ، ضمن التوجه الجاد في الدعوة للبحث عن خصـــوصية جمالية للسينما العربية ، حيث خصوصية السينما كما في اية وسيلة تعبير أخرى ، هي « في جمالياتها (٣٩) ... فان الجمالية هي المبدع وثقافته وتراثه وحضارته وفنونه وآدابه وأحاسيسه معا » ـ . ومع ذلك « فالجمالية ليست قوالب جاهزة » ـ . وهذا من ناحية ، ولكن من ناحية اخرى فان « طبيعة السينما نفسها كتقنية وصناعة وتجارب .. تفرض على من يتعامل معها من القيود والحدود ما لا يعرفه الرسام او الكاتب او الشاعر او الموسيقي (٤٠) فهؤلاء يمارسون فنهم ، وبالتالي مغامرتهم الجمالية ، بمعزل عن صعوبات العمل السينمائي الذي يحتاج لانجازه الى عشرات التقنين والفنيين ، وبمعزل ايضا عن طبيعة السينما الصناعية وقيودهـــا التجارية ، غير أن هـــذه الاعتبارات لا تقتصر على السينما العربية وحدها ، فهي شأن السينما منذ وجدت » . اي بما يعود بنا الى رصد الخاصية / الحتمية ، ضمن اطار الصراع مع حتمية وحدة الفنان الواحد (٤١) .

وتبقى هذه الخاصية بما تستتبعه من اشكالية واحدية الفنان ازاء تعددية الفنون المجتمعة في العمل الفيلمي ، مهما كانت النظرة

---

(٣٩) وليد شميط : السينما العربية والتراث .. كتابة جديدة بحثا عن جمالية جديدة ، ص ٣٩ .

(٤٠) المصدر نفسه .

(٤١) يمكن استخلاص المساحة التي يتطلبها تحقيق فيلم سينمائي ، ليس فقط بتعدد التخصصات الفنية ، ولكن ايضا من خلال انعكاس ذلك في شكل ضخامة الانتاج وتعقد ادارته ، ينظر في ذلك على سبيل المثال :
Chamness, Danford : The Hollywood Guide to Film Budgeting and Script Breakdown, p. 224.

الى طبيعة كل عنصر فى هذه التعددية المحتواه ، سواء نظر الى احداها كمجرد عملية حرفية تطبيقية ، أو اعتبرت ابداعية جمالية .

نعم ، انه لا يوجد فن بلا تقنية ، (٤٢) ـ . ولذلك تعلق د. أميرة مطر على نظرية كروتشه برأيها فى ان ما غاب عن ذهنه ، هو أن الفنان لا يستطيع أن يتصور العمل الفنى فى ذهنه بغير L'acoustique ؟ ان جزءا كبيرا من المعرفة العملية يظل أساسيا أن يكون على صلة وثيقة بوسائطه المادية (٤٣) فلا يمكن مثلا لمايكل آنجلو أن يحدس فى عقله الفنى بغير استيعاب تام للمواد الوسيطة فى تصويره ، واذا كان موزارت قد أمكنه تصور سيمفونية قبل أن يكتبها الا انه لم يكن من الممكن له ان يحقق هذا العمل ما لم يكن قد استطاع أن يلم بخبرة كبيرة عن واسطته المادية وبالأصوات والآلات التى يستعملها ، . ـ وفضلا عن هذا ، فالعلم ضرورى للفن بوصفه عنصرا أساسيا فى تكوين ثقافة الفنان (٤٤) . والا فهل رأينا رساما لا دراية له بالتشريح ، أو مهندسا تنقصه افكار الرياضة ، أو موسيقيا ليس لديه فكرة عن السمعيات بالنسبة للفنان حتى ولو كان ذلك على نحو ضمنى أو لا شعورى ـ . ومع ذلك فان وعى المخرج بتكنولوجيته السينمائية اذا ما تمت مقابلته ـ مثلا ـ بالفرشاة فى يد الرسام ، أو القلم فى يد الشاعر والروائى ، لبانت الهوة شاسعة ، ولم يعد هناك مجال للمقارنة او التشبيه ، اذ تبرز الخاصية التى بدأت مع ميلاد الاختراع السينمائى ذاته وظلت فى اطراد تعقدها مع تقدم التاريخ السينمائى مرورا بنطق الفيلم ثم تلوينه وظهور شاشاته العريضة ، حتى تبلغ أوجها لدى « تعميق التطور باتجاه التكنيك السينمائى للوسائل

---

(٤٢) بيرجيه (رونيه) : الفنون ووسائل الاتصال ، ص ٨ .

(٤٣) د. أميرة حلمى مطر : مقدمة فى علم الجمال ، ص ١٢٦ .

(٤٤) هويسمان (دنيس) : علم الجمال / الاستطيقا ، ص ١١٧ .

الالكترونية (٤٥) والنماذج التدريجي بين التكنيك السينمائي وتكنيك التليفزيون » • وبما يجعل هذا التطور المعقد يفرض نفسه على فنان الفيلم ، ليصبح مبدعا لفن لا فكاك من حصاره التكنولوجي لصانعه ، طالما يقوم فن الفيلم على أدوات ذات طبيعة تكنولوجية متقدمة ، « وتلجأ الفنون التكنولوجية قطعا الى التمثيل المجرد ، اللامادي الذى تؤديه الكهرباء والالكترونيات (٤٦) • وعلى ذلك فالانفصال عن الفنون التقليدية محقق على المستوى التقنى ، ولكنه على العكس من ذلك لم يتحقق على المستوى الجمالي • ولذلك فهو تقدم وتعقد تكنولوجي لا ينفصل عن اطراد الابداع الفني والجمالي ذاته بما يقره عظماء المخرجين السينمائيين ، مثلما يقر أنطونيوني : « لقد ابتدأت (٤٧) من القضايا المتعلقة بفنية الفيلم ، والتي سرعان ما استندت الى التكنيك • ولحسن الحظ أن التكنيك المسلح باحدث المعدات والأجهزة الالكترونية يمكن أن يخطو جنبا الى جنب مع الفنية » •

وتبقى تكنولوجيا الفيلم شاخصة ازاء كل محاولات التنظير للسينما ، خاصة عندما يصبح الموضوع هو « واقعيتها » فعلى سبيل المثال نجد أندريه بازان وقد « أدرك أن (٤٨) التحويل الكيميائي التصويرى الذى يجعل من السينما عملا من أعمال الطبيعة لا من أعمال الانسان يحتاج الى تكنولوجيا ضخمة ومعقدة : يحتاج الى سليلويد ومحاليل وكاميرا جيدة وتحميض دقيق وآلة عرض فضلا

---

(٤٥) سوينتر (جيرهارت) : اسس بناء ستوديوهات الافلام الروائية الطويلة فى السينما ، ص ٤٧ •

(٤٦) بيرجيه (روشيه) مصدر سابق ، ص ٨ •

(٤٧) انطونيونى (مايكل انجلو) : اقواله فى ، رياح انطونيونى الخضراء ص ١٠٢ •

(٤٨) اندرو (ج• دادلى) : نظريات الفيلم الكبرى ، ص ١٣٦ •

عن ضبط البؤرة والسيطرة على الضوء . ان هذه التكنولوجيا من ابتكار وعمل الانسان ومع ذلك دفع بازان بأن الانسان ابتكر هذه المخترعات ويعمل بها حتى تسجل الطبيعة على السليلويد حيث يمكنها أن تبقى وتدرس » ـ . ذلك اذ « يقول بازان (٤٩) ان هذه الاختراعات تتطلبها الروح الكامنة فى ماهية السينما والرغبة فى تقديم الواقع تقديما سليما » ـ . ومع ذلك فان ضمنية هذا التوجه اذا ما وضعناه تحت منظار الجدل انما تعنى من ناحية أخرى ضرورة السيطرة على هذه التكنولوجيا سيطرة تؤهل لتحقيق هذه الماهية فى ظل هذا المفهوم .

وحتى فى أقصى مقولات الموجة الجديدة ومن قبلهـــا الواقعية الجديدة كقول زافاتينى « تخلص من ذلك النــوع من المعـــدات التكنولوجيـــــة التى تقف فى طريق هذا الاتصـــــــال المباشر بالواقع » (٥٠) ـ . فان القول فى حقيقته لايعـــدو كونه منادأة بتبسيط طريقة السيطرة على المعدات السينمائية المطروحة ، دون أن يعنى ذلك الغاء لها . والتبسيط هنا يعنى التخلص من بعض درجات التعقيد ، ولكن التعقيد يظل قائمـــا طالما وجدت المعدة نفســـها ولم تنتف ، والا تم انتفاء ممارسة الفن السينمائى من أساسه .

وهى طبيعة تكنولوجية وان اصبحت مركبة أيضـــا فى فنون المسرح بما قد لا يعتبر « خاصية » تماما ، الا أن درجـــة التقــدم والتركيب الذى اتسمت به الآلة السينمائية ، انما يمنحها الدرجة الاكبر بما يرفعها الى درجة « الخاصية » ولاشك ، على الأقل باعتبار

---

(٤٩) المصدر نفسه .

(٥٠) فى : هوستون (بنيلوب) : التجربة الايطالية : الواقعية الجديدة وما بعدها ، ص ٦٤ .

الناتج النهائى هو عرض آلى بكامله ، بينما لا تخلو « نسخة » العرض المسرحى من الاتصال البشرى المباشر ، ذلك أن « الصور المتحركة تعتمد على الآلة اعتمادا يفوق الى حد كبير اعتماد أى فن آخر عليها (٥١) فالصور المتحركة ـ أحدث الفنون والفن الوحيد الذى نشأ فى القرن العشرين ـ هى نتائج (عصر الآلة) » .

بل ويصل حد ارتباط الفيلم / الفن بطبيعته التكنولوجية المركبة الى درجة أنه بصدد موضوع العلاقة بين هذا الفن السينمائى والعالم . نلتقى بمقولة أن (الفيلم (٥٢) بالنسبة « لكراكاور » انما يحررنا من التكنولوجيا بواسطة التكنولوجيا) ـ وبما ينقلنا الى زاوية المتلقى « لأن وسيلة الفيلم تكنولوجية (٥٣) فان المشاهد يكون أكثر استعدادا لتقبل دوره كمتلق للتأثير ، يتحدث البليغ من منطلق القوة اذ ان الآلة غامضة قد أعطته قوة خاصة » . ـ وتلك فى ذاتها خاصية لابد وأن تدخل فى اعتبارات التنظير الجمالى لفن الفيلم بشكل أو بآخر طالما أن المستهدف النهائى هو أثر على الجمهور المتلقى لهذا الفن / الفيلم . وطالما أن تلك المهمة يقع عاتقها أولا وأخيرا على المخرج السينمائى (دونما اغفال لذات الخاصية الأساسية فى هذا الصدد : خاصية تقسيم العمل السينمائى) .

لذلك فمثلما استتبعت الطبيعة التكنولوجية للفيلم خاصية تقسيم العمل والتصوير بغير تسلسل بنية الفيلم ، بما هو ضرورة أمام المخرج السينمائى لامتلاك قدرة التوصيل لزملائه بالقيام وقدرة الاحتفاظ بالاتجاه ومواصلته . بما هى قدرة على الوعى

---

(٥١) فولتون (البرت) : السينما آلة وفن ، ص ٢٣ .

(٥٢) Mast, Gerald & Marshall Cohen : Film Theory and Criticism pp. 1 : 5 .

(٥٣) اندرو (ج. دادلى) : مصدر سابق ، ص ٧٣ .

النظرى المسبق ، فان هذه الطبيعة التكنولوجية ذاتها انما تفرض عليه كذلك ضرورة « الوعي بها » لامتلاكها في السيطرة على انجاز الفيلم ·

وجدير بالذكر في هذا الصدد ، انه ليس بالسينما مهن حرفية بحتة كما يتصور البعض ، فحتى عامل الماشينست الذى يدفع عربة « الشاريوه » المحملة بالكاميرا ، انما هو « حرفي فنان » يشـــارك المخرج بالضرورة ، مثل مشاركة الممثل له في احساسه باللحظة ، ذلك الاحساس الذى سيحكم درجة دفعه لعربة الشاريوه وكذلك توقيتات التوقف والاندفاع والابطاء . اضافة الى الاحســـاس مع المصور الجالس خلف العدسة باللحظة التى سيدير فيها الكاميرا « بان » ، وأنه مطالب أن يوفق بين سرعة حـركة العربة وبين هذه « البان » ، بحيث يحافظ مثلا على انكماشة انفعالية دقيقة لوجه الممثل في الكادر ، قبل أن يكون مطلوبا منه الانســـحاب عنـــه بالشاريوه رويدا رويدا ، وكأنه يجب تركه ـ أى الممثل ـ فى عالم خاو واسع عبر اللقطة العامة البعيدة التى ستنتهى بهـــا حـركة الشاريوه ·· ألا يجب أن يكون عامل الكاميرا هذا حساسا بدوامة تحريك الكاميرا على هذا النحو حتى تتحقق رؤية الفنان / المخرج فى الفيلم ؟ ·· ان عامل الكاميرا هو مجرد نموذج مثال ، لكن ما أكثر المهن الأخرى (٥٤) التى لا يمكن اغفالها في نفس التقييم ، ســواء كانت فى تخصصات الصوت أو المونتـــاج أو الديكور أو المعمـل هو أعقد هذه التخصصات وأكثرها تأثيرا فنيـا بالأدوات والمواد العلمية المعملية على النتيجة النهائية للفيلم نفسه) ·· فمن المسلم به أنه « باختراع آلة السينما (الكاميرا) ظهر نوع جديد من الفن عد

---

(٥٤) على سبيل الاطلاع ينظر مثلا :
Happé, L. Bernard : Basic Motion Picture Technology, p. 374.

الى جانب المسرح من الفنون الجميلة (٥٥) لأنهما يقدمان تعبيرا فنيا متكاملا في حد ذاته الا أنهما يستخدمان ويجمعان عددا من الفنون التطبيقية وعدة عمليات حرفية وآلية لايمكن اعتبار اية واحدة منها فنا جميلا قائما بذاته » ـ . فالقسم في العمل السينمائي هو منه ، حتى وهو يحمل مسمى لفن آخر ، اذ « قسم الشيء (٥٦) : ما يكون مندرجا تحته واخص منه ، كالاسم فانه أخص من الكلمة ومندرج تحتها » ـ . ولذا ينطبق على تقسيم العمل السينمائي أنه « حصر الكل في جزئياته » . و « هو الذي يصح اطلاق اسم الكل على كل واحد من جزئياته » (٥٧) ـ فالقصة السينمائية ، وان كانت خارج هذا الكل هي أدب ، والتصوير سينمائي وان خارج هذا الكل / السينما هو للفوتوغرافيا كما للفن التشكيلي ... الخ . ذلك أن « التقسيم (٥٨) : ضم مختص الى مشترك ، وحقيقته أن ينضم الى مفهوم كلي مخصصة مجامعة ، اما متقابلة ، أو غير متقابلة .. بحيث يحصل عن كل واحد منها قسم » .

هذا وقد يلاحظ في هذا الصدد ان ثمة فنونا أخرى تشترك مع السينما في هذه الخاصية بما ينفي عنها خصوصيتها تلك ، والمقصود تحديدا هنا هو فن المسرح مثلما تستند . د. أميرة مطر الى رأي « توماس مونرو » في تعريفه لفن المسرح من أنه « ليس ثمة فن للمسرح وانما فنون للمسرح (٥٩) غايتها تقديم دراما في مكان معين لجمهور معين تشمل فن الممثل والمنتج والمخرج ومصمم

---

(٥٥) أحمد سالم : في التعبير السينمائي « التكنولوجيا » . ص ٣٥ .

(٥٦) الجرجاني (السيد الشريف) : التعريفات ، مادة قسم الشيء ، ص ٩٩ .

(٥٧) المصدر نفسه ، مادة حصر الكلي في جزئياته ، ص ٥٣ .

(٥٨) المصدر نفسه ، مادة التقسيم ، ص ٤٠ .

(٥٩) Munro, Th : Les arisetleurs relations mutuelles,

في : د. أميرة حلمي مطر : مقدمة في علم الجمال ، ص ١٦٢ .

الملابس والماكياج والاضاءة والموسيقى ٠٠ » ـ ٠ ومثلما نجد فى المسرح دائما تلك « العلاقة بين المؤلف المسرحى والمخرج علاقة طريفة ومثيرة للتفكير » (٦٠) ـ ٠ بل « أن لها طبيعة الاستمرار » مما يجعل للتفكير فيها نفس الطبيعة ، فتظل هذه العلاقة موضع نظر وتأمل ومراجعة من وقت الى آخر » (٦١) ٠ كذلك نجد أن « فن الأوبرا من أكثر الفنون المسرحية والموسيقية تركيبا (٦٢) فهو يقوم على تزاوج كامل بين مجموعة من العناصر الأدبية والموسيقية والتشكيلية ، والأوبرا بحكم هذا التركيب من أصعب فنون الموسيقى » (٦٣) ٠

لكن يمكن الوقوف كثيرا لدى تميز « خاصية » تقسيم العمل فى السينما عنها فى المسرح ، الا انها ليست بالموضوع هنا ، ومع ذلك تكفى الاشارة الى تجربة آريان منوشكين (٦٤) التى تتحدث صراحة فى هذا الصدد ، وهى التى نالت شهرتها عبر فيلمها « موليير ، أو حياة رجل شريف » (٦٥) ، أى ذات الفيلم الذى تمت

(٦٠) د٠ عز الدين اسماعيل : قطة على سطح صفيح ساخن ٠٠ بين المؤلف والمخرج ، ص ٣٨ ٠

(٦١) المصدر نفسه ٠

(٦٢) د٠ سمحة الخولى : الأوبرا فى فن القرن العشرين ، ص ٧٩ ٠

(٦٣) يلجأ البعض الى تسمية المجالات الفنية التى تمتلك هذه السمة ب « وسائط التقديم الجماعى » ، ينظر ، عدنان المبارك : الفيلم فى الثقافة الأدبية ، ص ١٥٧ : ١٥٩ ٠

(٦٤) مواليد ١٩٣٩ ، ابنة المنتج الفرنسى الكسندر منوشكين ، انشأت عام ١٩٦٤ مع مجموعة من الممثلين فى المسرح الجامعى فرقة مسرح الشمس التى تركت اثرا هاما على الحياة المسرحية الأوروبية ، واكتسبت جماهيرية وشعبية واسعة ٠

(٦٥) كان عرضه الأول فى مهرجان كان ١٩٧٨ ٠

عرضه مسرحيا في الأساس ، فتقول : « لقد كتبت السيناريو لفيلم موليير ، أما العروض التي قدمناها ، فقد اقترحت لها فقط الخط الرئيسي والفكرة الأساسية ، وقمنا باعداد النص معا • في المسرح يمكن الاعتماد على الخواطر المشتركة ، وان كان يتخلل ذلك بعض الصعوبات ، بينما في السينما ، فهذا المنطق مستبعد (٦٦) • ان حقي في سيناريو موليير لايمكن لأحد أن يجردني منه ، ولكنني أرفض وبشكل قطعي امتلاك الفيلم • كيف يمكن القول ، بأن هذا الفيلم لفلان أو لفلان ؟ ان الفيلم مغامرة جماعية ، وكل المشتركين يتحملون نفس المقدار من المسئولية • فلو لم يقم كل واحد بعمله على احسن وجه ، لكنا قد وصلنا الى حافة الهاوية فالمخرج يستطيع ان يولي اهتمامه للاخراج • والوصول الى خواطر ابداعية فقط عندما يقوم كل واحد بطرح أقصى ما يملك من امكانيات وقدرات فاذا حصل وكان أحد العاملين الفنيين في غير موقعه المناسب ، فانه محكوم عليك فورا بالهبوط من ذرى الابداع الى الحضيض • لقد عملنا جميعا خلال تحقيق موليير بشكل مثالي • موليير ، ليس فيلم اريان منوشكين ، وانما فيلم مائتي شخص ، ساهموا جميعا في انجازه » •

وما أكثر ما تستوقف طبيعة هذه الخاصية دارسي التحليل والنقد السينمائي ، والأمر الذي يحدو بالمؤلف جوزيف بوجس أن يبدأ فصلا عنوانه « أسلوب المخرج » Director Style باشارة التحفظ أولا حول التواصل والتداخل بين عدة فنانين وفنيين ممن يقومون بالعمل في عدة مهن فنية متباينة ، ومع ذلك فلكل منها له اسهامه في العمل النهائي للفيلم ، ولهذا فانه بسبب هذا التعقيد

(٦٦) منوشكين (اريان) : اقوالها في أريان منوشكين •• موليير في مسرح الشمس ، ص ٩٤ •

(٦٧) Boggs Joseph. : The Art of Watching Films.- p. 157. —

في واجبات الانجاز الفيلمي وبسبب كثرة عدد الأفراد المنتجين لهذا العمل يبدو الأمر غير مجد أن يتم الحديث عن أسلوب شخص واحد • الا ان يوجين يستطرد كذلك مستدركا ليقر بالحقيقة العرفيـة الشائعة والمسلم بها حول مركزية المخرج السينمائي باعتباره القوة التجميعية وصاحب القرارات الأخيرة التي توهله لأن يكون هو صاحب الأسلوب الذي يتسم به فيلم ما • ويظل هذا العرف شائعا على مدى التاريخ السينمائي بالرغم من أي استثناءات يمكن للناقد خلالها أن يستكشف التأثيرات الشخصية لمجموعة العاملين مع المخرج ، مثلما هو الأمر في حالة جان كوكتو وفيلمه « الجميلة والبوهيمي » (٦٨) حيث يشير الناقدان دينيس ووليام الى ان السبب في ذلك يرجع فقط لما كتبه كوكتو نفسه حول انجاز الفيلم ، وما أجـرى معه من حوار منشور ليس الا ، أي (٦٩) بما يعني أنه فيما عدا ذلك لم يكن ليمكن استخلاص الأسلوب لأي من العاملين معـه ، ولم يكن ليبقى الا كوكتو في النهاية •

ومع ذلك تتعقد المشكلة عندما لا تبتعـد الآثار الاشـكالية لخاصية التقسيم عن كاتب السيناريو نفسـه ، على عكس ما قد يتصور البعض وكأنه في عزلة عن هذا التقسيم • اذ وحتى سنوات قريبة في هوليود ، وفيما سار على نهجها مثل السينما الايطالية ، حيث كانت ، ما زالت السيناريوهات تكتب من قبل ذلك النظام الايطالي (٧٠) المعتمد على لجنة كتابة السيناريوهات ، وحيث يكون

— Beauty and the Beast (La Belle et la Bête), by Jean (٦٨) Cocteau.

— De Nitto, Dennis & William Herman : Film and The (٦٩) Critical Eye., p. 234.

(٧٠) هرستون (بنيلوب) : التجربة الايطالية •• الواقعية الجديدة وما بعدها ، ص ٧٢ •

نصف دزينة من الكتاب منهمكين في فيلم واحد ، بل ان كاتب الأمريكي روبن استردج يذهب ـ عبر التوصيف والتحليل لطبيعة عمل كاتب السيناريو ـ الى أنه يبدع ضمن « لجنة » ، فيقول : « عندما بدأت العمل في السينما (٧١) كان قد سبق لي وكتبت عدة روايات ـ كتبتها بسلام وخصوصية ـ أما الآن فاجد انه يتوجب علي أن أتعلم كيفية الكتابة (ضمن لجنة) » ، فهو لم يعد ذلك المبدع الفرد الذي كانه اثناء كتابة رواياته · فقد أصبح الآن تقنيا مبدعا » ·

وبينما يقرر روبن استردج أن « الفردانية (٧٢) هي بالضبط ما لا يمكن للكاتب السينمائي أن يكونه بأي حال » ـ · ومع ذلك فهو ينهي حديثه مطالبـا بأنه « يجب على الكاتب السينمائي الا يخسر فرديته مطلقا (٧٣) · فهو دون فرديته يكاد يكون لا شيء · لكنـه يجب ألا ينسى في نفس الوقت أنه ، عندما يتعلق الأمر بالسينما ، فانه فنان تقني يعمل مع تقنيين آخرين في صناعة السينما » ·

وهكذا ، وفي مقابل ما يذكره استردج ، ينهي الأديب العالمي الشهير جابريل جارسيا ماركيز حديثه حـول معاناته من التجربة السينمائية : « وقد مرت سنوات طويلة قبل اقتناعي بأن الأمر ليس كذلك (٧٤) ففي صباح من شهر آب ١٩٦٥ وبعد ما تعبت من رؤية نفسي دون أن أجدها · جلست الى آلة الكتابة · ككل يوم · لكنني جلست في تلك المرة لأقوم عنها بعد ثمانية عشر شهرا · بعد الانتهاء من مخطوط (مائة عام من العزلة) ، وادركت بعبوري تلك الصحراء أنه ليس ثمة حرية فردية اشد بهجة من الجلوس امام آلة الكتـابة لاختراع العـالم » · ـ ولسوف ينطبق على جارسيا ماركيز رأي

---

(٧١) استردج (روبن) : كاتب السيناريو الامريكي روبن استردج يتحدث عن مهنته ، ص ٧٥ ·

(٧٢) المصدر نفسه ·

(٧٣) المصدر نفسه ، ٧٦ ·

(٧٤) ماركيز (غابريل غارسيا) : غياب كاتب السيناريو ، ص ٧٩ ·

السيناريست السوفيتي بابوفا عندما يرى ان : « الكثيرون من الكتاب يرتعبون من مجرد فكرة العمل الجماعي (٧٥) ويفضلون الوقوف جانبا بعيدا عن السينما ومتاعبها متخذين وضعية فتاة عذراء طاهرة تخشى الاقتراب من عالم الجماعة ٠٠ وعبثا يفعلون » ٠

وهذا وان كان ـ على سبيل التعقيب على مثل هذه المواقف ـ يرى هاوتزر ان ، « الوحدة التعاونية للفيلم هي سبق لأسلوب اجتماعي (٧٦) لم تصبح بعد اكفاء له » ٠٠ هكذا يرى هاوتزر الظاهرة حال ربطه اياها بأسلوب العصر عامة ، وخلال رؤيته المحددة للمشكلة باعتبارها أزمة المؤلف ، وان كان يسميها ازمة الفيلم ، التي يرى انها « تتحول الى مرض مزمن ، ترجع قبل كل شيء الى أن الفيلم لا يجد كتابه ، أو بعبارة أدق (٧٧) الى أن الكتاب لايجدون طريقهم الى الفيلم ٠ فالكتاب الذين اعتادوا أن يعملوا حسابا للمنتجين والمخرجين وكتاب السيناريو والمصورين والمديرين وسائر انواع الفنيين ، على الرغم من أنهم لا يعترفون بسلطة روح التعاون هذه ، أو حتى بفكرة التعاون الفني أصلا » ـ ٠ انما قد أصبحوا يشكلون ظاهرة ولا شك ، وهو ذات الصراع الذي لعب دورا تجريبيا متواصلا في تاريخ السينما العالمية ، على المستويين النظري والعملي ، وكان من ابرز حركاته النظرية والتجريبية تلك النظرية /

---

(٧٥) بابوفا (م٠) : الابداع المشترك بين الكاتب والمخرج ، ص ٥٦ ٠

(٧٦) هاوزر (أرنولد) الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ج ٢ ، ص ٤٩٨ ٠

(٧٧) المصدر نفسه ٠

الدعوة المعروفة بنظرية « سينما المؤلف Theory Autur » (٧٨) ، والتي تهدف أساسا الى حل اشكالية هذا الصراع بين ما يسميه البحث هنا « بخاصية تقسيم العمل السينمائي » ، وبين الرغبة في التوجه بالفيلم الى حلبة « الفن » حيث لابد وان يصبح للمخرج « بصمة signature » (٧٩) .

بل وفي أقصى تركيز مهني تتحقق فيه صناعة الفيلم السينمائي ، ألا وهو مجال أفلام الرسوم المتحركة ، نجد أن معظم العاملين فيها كذلك ، يفضلون (٨٠) أن تكون علاقتهم بالأفلام والأشرطة التي ينتجونها علاقة مباشرة تشبه الى حد كبير علاقة الرسام بلوحته وعلاقة النحات بالصلصال » ـ . ولهذا يقول جورج جريفين ، وهو تجريبي طليعي (٨١) : « لما كان الأمر يعتمد

---

(٧٨) الباحث أميل الى استخدام تعبير « المؤلف بالسينما » بدلا من « سينما المؤلف » الذي شاع استخدامه ، والذي ربما لا يعني ربط النظرية الا بالكاتب المؤلف .. بينما المؤلف المعني في هذه النظرية هو فنان الفيلم / المخرج ، سواء احتوى مهنة الكاتب المتعارف عليها في التقسيم المهني الحالي أم لا . هذا بينما ان المصطلح الذي يقترحه الباحث وهو « المؤلف بالسينما » كفيل بأن يتضمن التعبير عن ان عملية التأليف والابداع تتم « ب » الأداة السينمائية ولغتها الخاصة بها ، كما انه اصطلاح يشير الى المخرج باعتباره المؤلف بالسينما ، طالما ان أي مؤلف آخر عداه في الفيلم انما يؤلف « بالكتابة » .

(٧٩) لا غرو أن يكون اختيارنا لكلمة مختلفة عن أصلها الانجليزي ، طالما انها تعادلها من حيث تضمنها لذات المعنى المقصود في الكلمة الانجليزية والتي اذا ترجمت حرفيا أي « التوقيع » أو « الامضاء » فسوف لا تشير الى المعنى المقصود .

(٨٠) كونميكر (جون) : والت ديزني والرسوم ، ص ٤٧ .

(٨١) في المصدر نفسه .

الى حد بعيد على الخبرة التقنية فاننا نعتقد أن صـــناعة الأفلام المتحركة لا تدخل عالم الفن الا عنـــدما تحمـــل بصمة شخصية قوية ٠٠ » ـ ٠ أو حتى عندما يحلو للبعض بتسميتها « العـلامة التجارية Trademark » (٨٢) عندما يتعرضون لذات القضية من منطلق خدمة السوق الانتاجية ٠

هذا وان كان « ظهور المخرج ـ المؤلف ليس ظاهرة جديدة في تاريخ السينما (٨٣) ـ فأصوله تعود الى مرحلة السينما الصامتة ، عندما كان عمل مخرج المشاهد هو السائد قبل التخصص الكبير في العمل الذى حمل معه الصـــورة الناطقة » ـ ٠ الا أن نظـرية « المؤلف بالسينما » يحق عليها تعبير أحمد سالم باعتبارها « نوع من التنشيط السينمائي يعود فيه العمل بدءا من الفكرة الى النسخة المعدة للعرض الى المخرج نفسه » (٨٤) ـ ٠ دون أن تكون محاولة التنشيط هذه « خاصية » كما يذكر أحمد سالم نفسه (٨٥) ، بل أنها تنشيط ومحاولة ازاء ما تطرحه الخاصية ذاتها التى نسميها « خاصية تقسيم العمل السينمائي » ٠

ومما يطرح نظرية المؤلف كاشـــكالية مقولات من قبيـــل : « اما مساوىء نظرية (المؤلف) هذه فهى أنها (٨٦) بالغت بأهمية الفرد فى صنع الفيلم على حساب نشـــاط المجموعة والتى هى أمر متميز أيضا فى هذا الفن » ٠

---

(٨٢) — Boggs Joseph M. : The Art of Watching films, pp. 245-247.

(٨٣) ترريين (ميشل) : ضرورة كاتب السيناريو ، ص ٦٩ ٠

(٨٤) أحمد سالم : فى التعبير السينمائى « الفلملوجيا » ، ص ٥٦ ٠

(٨٥) فى المصدر نفسه ٠

(٨٦) سوتشيون (ابلزيبتر) : السينما السوفيتية الجديدة ، ص ٤٦ ٠

ومن ثم تبرز ضرورة تجـاوز هذا التناقض عبر حـل تنفيذي يتحدد به دور فنان الفيلم / المخرج ، ازاء المشكلة التي تثيرها هذه الخاصية الجبرية ، حيث « قد يكون اعتماد فنان من صناعة الفيلم على مجموعة من الناس عاملا يعرقل عمله ولكن الفن نفسه يستفيد كثيرا من المهارات المختلفة (٨٧) : فاذا كانت جهـــود الأفراد من الفنانين محدودة فان الفيلم نفسه تتوافر له قدرة كبير على الحركة والمرونة وحرية العمل » ـ * وهنا فان المعنى بهذه القدرة المتوفرة للفيلم في هذه المقولة ، انما هو قدرات المخرج الســينمائى ازاء أصحاب تلك المهارات الأخرى •

اضافة الى ذلك ، وحيث لا يتم تنفيذ التصوير السينمائى بناء على تسلسل السيناريو كمشاهد ، ولا حتى تصوير لقطات المشاهد يتم تبعا لتسلسها داخل المشهد الواحد ، كمـــا أن تصوير الفيلم لا يتم في زمن مساو لزمن عرضه ، ومن ثم فهى الخاصية (٨٨) التى تستلزم بفورها « وعيا نظريا » مستمرا طوال عملية التنفيذ ، بحيث يكون من شأنه امتلاك رؤية تنظرية لعلاقة كل جزئيـــة يتم تصويرها وتنفيذها ، وذلك ضمن اطار البناء العام للفيلم في صورته النهائية ، وبحيث يمـــكن تحديد هذا « الجزىء / اللقطة » ـ وبمحتوياته ـ سواء بالنسبة للمشهد ، أو بالنسبة للفيـلم ، وكذلك بالنســـبة لسابقته أو لاحقته من اللقطات ، وهى الوعى / التحديد / القدرة على الربط ، الذى يجب توفره فى كل مـرة ، أى عنـد تنفيذ كل لقطة ، وبما من شأنه ـ بالنظر الى مهمة المخرج ـ أن يوفر بالتوجيه توعية ـ هى أيضا نظرية ولاشك ـ للآخرين من مجمـــوعة الفنيين

(٨٧) بيجا (موريس) : مصدر سابق ، ص ٢٤ •

(٨٨) بالاضافة الى غالبية الكتب التى ترجمت فى مصر خلال الستينات حول السينما ، والتى تبين فى ضمنية شروحها طبيعـة هذه الخاصية ، يمكن الرجوع كذلك الى :

Miller Pat P. : Script Supervising and Film Continuity p. 192.

والفنانين القائمين على التنفيذ (فيما هو كذلك مستلزم خاصية تقسيم العمل السينمائي) ، أي بما يستلزم وعيا نظريا مسبقا وملازما لعملية الابداع الفيلمي وتنفيذها ، بل أنه هو ما يعني أنه وعي دائم لا يتوقف حتى الانتهاء تماما من نسخة عرض سينمائي للفيلم في صورته الابداعية النهائية .

وهي « الخاصية » التي تشير الى واحدة من القدرات التي يلجأ علم النفس الى تحديد عامل قياسي لها في مجال الابداع تحت مسمى « الاحتفاظ بالاتجاه ومواصلته .. Meintaining of Direction » (٨٩) ذلك أن القدرة على مواصلة الاتجاه تعتبر من القدرات الأساسية التي تساهم في تشكيل أداء المبدع لعمله (٩٠) . خاصة في مجالات الابداع العلمي أو التي تحتاج لامتداد زمني طويل للانتهاء منه » ـ . وهو العامل « الذي اقترضه د. مصطفى سويف (٩١) باعتباره قدرة جديدة تدخل في العمليات الابداعية وتؤثر فيها تأثيرا جديدا .. » (٩٢) ـ . وهو كما تشرحه

---

(٨٩) د. عبد الستار ابراهيم : ثلاثة جوانب من دراسة الابداع ص ٤٤ .

(٩٠) د. عبد الستار ابراهيم : آفاق جديدة في دراسة الابداع ، ص ٢٦ .

(٩١) د. سلوى سامي الملا : الابداع والتوتر النفسي ، ص ٧٣ .

(٩٢) وال « يعود الفضل لعدد من البحوث المصرية في ابراز قيمة هذه القدرة وتحليلها وقياسها » ، ينظر د. عبد الستار ابراهيم : آفاق جديدة في دراسة الابداع ، ص ٢٦ ، حيث يشير المرجع كذلك في ص ٦٧ ، ٦٨ الى أنه « للمزيد من الحديث عن المحافظة على الاتجاه انظر : صفوت فرج ، الاداء الابداعي لدى الفصاميين ، رسالة ماجستير باشراف الأستاذ الدكتور مصطفى سويف ، القاهرة كلية الآداب ، ١٩٧١ (غير منشورة) » لكن الاشارة الأولى الى اهمية هذا المفهوم وردت في تقرير عن بحوث الابداع اعده الأستاذ الدكتور مصطفى سويف ، في المرجع الآتي :

Soueif M. I., Tests of Creativity : Review, Critique and Clinical Implications, The Annals of The Faculty of Arts, Ain Shams Univ., 5, 1, 59, pp. 29-40.

د • سلوى الملا بأنه « القدرة على تصور هدف بعيد ثم الاتجاه نحو الهدف ، وسلوك سبيل الوصول اليه وتتبعه بقدر من التركيز والانتباه في التقدم نحوه بحيث يمكن تجنب الوقوع ضحية المظاهر أو المسالك المشتتة أو المضللة التي تحيط بخطوات التقدم أو تعوقها (٩٣) ، على أن يصاحب هذا التقدم نمو وتكامل للفكر أو الهدف ووضوح الطريق برغم تزايد وتشابك عناصره بصورة أكثر تركيبا وبحيث يكون التقدم نحو الهدف محكما لصحة الاتجاه نحو الهدف المحدد » ــ • حيث ــ بهذا المنحنى السيكولوجي ــ سوف يبدو هذا العامل مطلبا أساسيا عاما للاخراج السينمائي ، مثله مثل حالة الابداع الروائي عامة ، اذ « تتخذ مواصلة الاتجاه لدى الروائي ــ كما يبين بحث أجرى على مجموعة من الروائيين المصريين ــ أشكالا مختلفة » (٩٤) ــ • منها المواصلة الادراكية ، بما يقود كذلك الى المواصلة الزمنية والتاريخية التى تتبدى في احتفاظ المبدع على مدى تقدمه في العمل بسياق منظم من الأحداث في اطار واضح المعالم ، ومن ثم ضرورة المواصلة المنطقية والتقييمية ، فالنتائج يجب أن تتفق مع المقدمات •

كذلك وطالما قد طرحت مشكلة التواصل من جهة النظر السيكولوجية في مجال الابداع الروائي ، فانها سوف تبدو أكثر اشكالا في ابداع الملاحم اذ « من الواضح بأن كتابة قصيدة طويلة أو عمل نثري طويل عالي التنظيم تمتد بحكم الظروف الى عدة أعوام وبالتالي لن يستطيع المؤلف المحافظة على مزاج ثابت في الابداع (٩٥) ، سوف يتعرض لاغراء كسر الوحدة الأصلية للفكرة بين

---

(٩٣) د• سلوى الملا : مصدر سابق ، ص ٧٢ •

(٩٤) د• عبد الستار ابراهيم : ثلاثة جوانب من التطور في دراسة الابداع ، ص ٤٥ •

(٩٥) تلبارد (أى • م•) روح الملحمة ص ١١٤ •

فترة وأخرى والجرى فى اثر اهتمامات عاطفية جديدة . ان التلقائية لن تكفيه فيضطر الى أن يستجمع ارادته لتساعده على البقاء قريبا من الخطط التى قررها » . ــ وهو ما جعل تليارد يقول : « لا تستطيع الملحمة بالطبع أن تتفادى نواقص ومخاطر فضائلها (٩٦) ان طلاقة أشد اجزائها تلقائية لا تستطيع ان تشاطر طلاقة بعض القصائد الغنائية . واستغراق وقت طويل جدا فى تاليفها يمكن أن يرهق الارادة أكثر مما هو صحى ويدفع الكاتب الى التجهم .. هوميروس وحده بين شعراء الملحمة ينجو من المخاطر التى تميز هذا النمط . لكن هذه المخاطر تافهة ازاء العظمة الممكنة » ــ . لكن مع ذلك يجدر التنويه الى كون ذلك نزوعا سيكولوجيا « يتوجه نحو تقدير العنصر التلقائى اللاواعى فى الفن أو الحياة وعدم الثقة فى فعالية الارادة الواعية » (٩٧) ــ . وهو لايبتعد ــ فى مجال الملحمة عن نزوع العداء للقصيدة الطويلة بصفة عامة والذى يعود الى « نظرية بو Poe التى تسعى لاثبات أن القصيدة الطويلة مستحيلة بحكم الطبيعة . فالالهام الشعرى سريع الزوال دائما ولا يمكن لنظم أن يعد شعرا ما لم يكتب تحت تاثير الالهــــام (٩٨) » . وهكذا يجمل تليارد « ان الالحاح على عنصرى السيطرة التامة والتقدير المسبق باعتبارهما ضروريين فى نوع من الشعر يعد أمرا غريبا بالنسبة لنزوعين قويين فى الفكر الحديث (٩٩) » ــ . ومع ذلك فان ذات عنصرى السيطرة والتقدير المسبق هذين ، هما خاصيتان لفن يستلزمهما بالضرورة هو فن الفيلم ، بل ولايبدو أن عبر الممارســـة غريبان كما يذكر تليارد عنهما فى مجال الشعر ومثلما هو الحال فى السيطرة على كافة

---

(٩٦) المصدر نفسه ـ ص ١٦٥ .

(٩٧) المصدر نفسه ـ ص ١٦٤ .

(٩٨) المصدر نفسه .

(٩٩) المصدر نفسه .

عناصر الكتابة الروائية ، فاذا ما قيل المواصلة الايقاعية والمزاجية ، « فالمبدع الروائي يستطيع أن يستأنف حالته (١٠٠) الوجدانية السابقة عندما يبدأ في الكتابة ، وبالرغم من ان حالتـــه قبل ذلك تكون مختلفة عن غيرها من المواقف • ويجاهد الروائيون أنفســـهم كثيرا على بذل الجهد للاحتفاظ بحالة مزاجية مختلفة عن حالته الطبيعية في غير جلســات الكتابة » ـ • وهو ما يصعب توفره في جو التنفيذ السينمائي الا بامتلاك وعي نظري شديد تسترشـــد به عملية المواصلة ، وبما يشير كذلك الى ان طبيعة الطريقـــة غير للتسلسلة التي يتـــم بهـــا التنفيذ الابداعي للفيــلم السينمائي انما تضيف بعدا جديدا يؤكد على اشكال هذه المواصــــلة المطلوبة لدى الابداع الروائي ، التي تحتويها مهمة الاخراج السينمائي من الأساس ، ثم تزيد عليها طلبا من حيث عدم التنفيذ المتسلسل •

وعندما يشرح « ساتيا جيت راى » طريقته في المناقشة قبل التصوير فذلك « لأن (١٠١) المخرج سيبقى الشخص الوحيد الذي ينساب الفيلم في دماغه ، لذلك على ان أقود الممثلين كما لو أني أعبر عما جاء قبلا ، وعما سيأتي لاحقا ، بهذا الأسلوب أحقق التوازن ، والنمط الصحيح من الايقاع » • وبما من شأنه استدعاء الوعي النظري كحل / قدرة ، لابد منه ازاء هذه المشكلة الخاصية لدى اخراج الفيلم السينمائي •

بناء عليه فقد يكون الحديث أكثر اختصار اذا ما تم التوجه الى ما سمي « نظرية مركزية المخـــرج » أو : مركزيتيه المخـــرج Director centered Theory (١٠٢) • وهنا ســـوف يمكن التنبه

---

(١٠٠) د• عبد الستار ابراهيم ، المصدر السابق ، ص ٤٦ •

(١٠١) راي (ساتيا جيت) : الوالف في ، حوار مع راي ، ص ١٠٧ •

(١٠٢) انظر :

بالتالى الى أهمية الدور النظرى الذى يتحتم تواجده ـ ضـــمن هذه الخاصية ـ لضمان تحقيق التواصـــل بين الموجه الرئيسى لمجموعة تقسيم العمـــل السينمائى هذه ، ألا وهو المخـــرج السينمائى من ناحية ، وبين عناصر مجموعة الفنيين والفنانين فى هذا التقسيم من ناحية أخرى ، أى بما يعنى ضرورة امتـــلاك المخرج / الفنان لوعى نظرى بإبداعاته السينمائية بحيث يكون قادرا على نقلها للآخرين من مجموعة التقسيم فى العمل الفنى السينمائى ، وبما يعنى أنه وعى نظرى مسبق على لحظة التنفيذ ذاتها ، طالما انه ـ المخرج ـ مطالب بنقله الى مجموعة الفنانين والفنيين ليسهموا فى تحقيق رؤيته هو . ولســـوف تبدو حتمية أن يكون المخرج قادرا على توصـــيل فكرة الابداعى الى سينمائييه حتى بالرغم من توصيف السينما جماليا تبعا لمقولة رينيـــه كلير : « السينما هى ذلك الشىء الذى لايمـــكن أن نقوله » (١٠٢) .

وما الاقرار بأهمية الاصـــطلاح فى الممارسة السينمائيـة الا تعبيرا عن هذه الخاصية / الحتمية ، حيث حتمية اللغة المشتركة. وهى تتخذ عند السينمائيين معنى ، ربمـــا أكثر دقة ، حتى مما عند السامعة .. (١٠٤) اذ أن على المخرج فهم المصور ، وعلى الرسام فهم كاتب السيناريو وعلى الممثل فهم المخرج . أما المخـــرج وهو المنظم الرئيس للعملية الابداعيـــة فى الفيلم السينمائى ، فلابد أن يـــكون

Mast, Gerald & Marshall Cohen : Film Theory and Criticism, pp, 638 : 639.

حيث ورد المصطلح عرضا حتى الآن ، كمجرد صياغة لغوية مغايرة ، ولكن باعتبارها التعبير عن نفس الموضوع الذى تركز عليه اشكالية هذه الخاصية من حيث القول بمركزية المخرج فى بنيـــة العمل السينمائى .

(١٠٢) فى « حسين راضى : ثمانية أسماء هامة فى السينما الفرنسية ، ص ١٠٠ .

(١٠٤) سوكولوف (٦٠) مونتاج الصورة ، ص ٦٧ .

متمكنا من المصطلحات السينمائية على أكمل وجه ، وعليه امتلاك القدرة على التفكير والشرح بلغة مهنية دقيقة وواضحة ، وهو كذلك مجبر على التعبير بطريقة لاتدع مجالا لتأويلات مختلفة لما يطرحه من مهام وآراء ومخططات . هذا بالاضافة الى الطبيعة « التحضيرية » (التجهيز والاعداد) النابعة سواء من هذه الخاصية او من تكنولوجية وطبيعة الانتاج السينمائي عامة ، ومثل أى مخرج أنجز نجاحا فنيا فى السينما ، يقول هيتشكوك : « لقد علمنى اليسوعيون النظام وضبط النفس ، مما يجعلنى أحضر كل المشاهد فى أى فيلم مسبقا وحتى التمام قبل التصوير » (١٠٥) . وعليه يعلق الناقد السينمائى ووكر فى حسم : « هيتشكوك لا يترك شيئا للمصادفة » ـ . بما يستدعى أهمية الوعى المسبق والمصاحب لتنفيذ الفيلم السينمائى ، تلك الأهمية التى تتعدد أسبابها النابعة ـ ضروريا ـ من خواص وخصوصية الفيلم السينمائى ، والتى سرعان ما تستتبع اثارة الاشكالية فى اطار التقابل مع ما يمكن تصوره من مفاهيم التحرر والانطلاق فى العملية الابداعية للفن بشكل عام ، وفى مواجهة مفاهيم الالهامية بتنويعاتها ، بدءا بالمعنى المباشر للاصطلاح ، اذ تبدأ الاشكالية بمجرد تعرفنا مثلا لدى الشريف الجرجانى على أن « الالهام (١٠٦) ما يلقى فى الروع بطريق الفيض ، وقيل : الالهام ما وقع فى القلب من علم . وهو يدعو الى العمل من غير استدلال بآية ولا نظر فى حجة . وهو ليس بحجة عند العلماء الا عند الصوفيين . والفرق بينه وبين الاعلام أن الالهام أخص من الاعلام لأنه قد يكون بطريق الكسب وقد يكون بطريق التنبيه » .

---

(١٠٥) ف . ووكر (الكسندر) : عاش فى الرعب بطريقة لا تخلوا من الرعب ، ص ١٠٨ .

(١٠٦) الجرجانى (السيد الشريف) : التعريفات ، مادة الالهامية ص ٢٥ .

ومن ثم فالاصطلاح عن الالهامية Inspirationalism بعامة هي أنها نظرية في المعرفة « تذهب الى أن الحقيقة لا تكتشف بطريقة منطقية عقلية (١٠٧) ولا بطريقة غير متصلة وانما فجأة بلا أي رابطة ، وعن طريق الالهام وحده · أي أن الفكرة تولد بواسطة الالهام تلقى للانسان من أعلى ·· والنزعة الالهامية نادرا ما توجد في صورة خالصة ، وبصورة أساسية في المذاهب اللاهوتية ، وانما تسهم في هذا المبدأ فعلا كل فلسفة لا عقلية » ـ · ذلك أن الالهام Inspiration هو حالة تؤدي بصفة خاصة الى (١٠٨) أشكال مختلفة من النشاط الابداعي ، وتتميز بتركيز كل طاقة الفرد الروحية على ما هو بصدد ابداعه ، وبسمو عاطفي يجعل العمل منتجا بطريقة غير عادية ·· أي بما هو تصور للخلق الفني على « انه عملية تشوى (١٠٩) يفقد فيها الفنان سيطرته على نفسه » · وبما هو كذلك ذات الأفلاطونية « القائلة بأن الفنان هو أسير قوى خفية (١١٠) ، أو وحي يخرج الفنان عن طوره العادي ، ويملأ عليه نفسه بقوة غير منظورة ، توصله الى النهايات الابداعية الشعرية » ·

وفي ضوء مثل هذا المفهوم الذي يصعب تطبيقه على ما تعرضنا له من متطلبات حتمية في قدرات الفنان السينمائي ، فان الاستشكال مع المفهوم يغدو أكثر تعقدا كلما وجدنا أنفسنا ازاء اعترافات المبدعين أنفسهم مما يسميه هويسمان « سفسطات العباقرة (١١١) فقد كان لامرتين يقول : (أنا لا أفكر أبدا · انها خواطري التي تفكر) وقد

(١٠٧) الموسوعة الفلسفية / روزنتال : مادة الالهامية ، ص ٤٣ ·

(١٠٨) المصدر نفسه : مادة الالهام ، ص ٤٣ ·

(١٠٩) ستولنيتز (جيروم) : النقد الفني ، ص ٦٢٤ ·

(١١٠) د· حسين جمعة : مصدر سابق ، ص ١٠ ·

(١١١) هويسمان (دنيس) : علم الجمال / الاستطيقا ، ص ٩١ ، ٩٢ ·

الف تارتيني Tartini (صوناتة الشيطان) في الرؤيا ، كما اكتشف ديكارت قاعدة (انا افكر _ Cogito) في حلم ، أما جوته فقد كتب فوتر وهو يستمع لأصواته فقط . وكانت جورج صاند تقول ان الخلق عند شوبان (كان يأتيه تلقائيا ومعجزا ، وكان يجده بغير أن يسعى للحصول عليه ولا أن يتوقعه ، وكان يأتيه كاملا فجائيا ساميا) . أما كولريدج فقد كتب (كوبلاى خان) في أثناء نومه كما لو كان مسحورا » .

ومن ثم فلو تذكرنا كتابا يمكن تسميتهم بالالهاميين (١١٢) ، امثال (بنيدتو كروتشي) أو (هربرت ريد) أو (أمرسون) أو الجشتالتين ، لوجدنا الى أي حد كان الالهام واتدهم ، وجوهر تفكيرهم وابداعهم ، ومثبت وجدانهم ، فقد خاضوه منبعا لفلسفتهم ، وعكسوه على ميدان الفن ، فاذا ما استحضرنا قدرات مركزيتيه المخرج ووعيه وارادته الحتمية ، فهل يمكن أن تطبق عليه ما اعتبره شلينج من أن الفنان يغرق في عملية الابداع رغما عن ارادته الداخلية (١١٣) مثله في ذلك مثل الانسان المسير الذى لا يعرف ماذا يريد ، ولا ما ينبغي عليه أن يفعل ، لكنه ينجز ما قدره القدر . أما « كانت » فقد صب اهتمامه على الذات الفاعلة ، وقدراتها وملكاتها الموروثة والطبيعية ، واستهان بدور النوايا الذاتية ، والتوجه الارادي للفنان في عملية الابداع ، بل ويتخذ التساؤل اهميته القصوى بسبب معاصرة هذه الأفكار وشيوعها في نفس عصر السينما حيث تجد التكثيف المنهجي لهذا التيار بأكمله ، وذلك عندما « انتهى الأمر في القرن العشرين الى سيجموند فرويد العالم النمساوى الشهير الذي (١١٤) .. قال ان عملية الابداع ظاهرة

---

(١١٢) د. محمود البسيوني : أسرار الفن التشكيلي ، ص ١٧٩ .

(١١٣) حسين جمعة : المصدر السابق .

(١١٤) حسين جمعة : المصدر السابق ، ص ٦٢ ، ٦٤ .

خارج وعي الفنان ، وتعود الى البداية الواعية في الانتاج الفني وفي الحياة أيضا » ٠

حتى بالمقابل وضمن دراســـة الحـــركة الواقعية في القرن التاســـع عشر ، وحينما نلتقي « واعتراف تين بالقوى الاجتماعية الماثلة (١١٥) وراء الأديب ، فرغم أننا نجـــده و « قد قضى منهجه بصفة قاطعة على السيادة المطلقة لفكرة الالهـــام والعبقرية (١١٦) عندما شرح جذورها الاجتماعية محتفظا فيها بالقدر اليسير المتمثل في (الموهبة) لا أكثر » ــ ٠ الا ان تلك « الموهبة » التي أشـــار اليها د٠ فضـــل باعتبارها قدرا يسيرا محتفظا به ، انما تبقى ــ في الحقيقة ــ تمحورا اصطلاحيا حول ذات مفهوم الالهام حيث ــ ان جازت التسمية ــ يمكن القول أنها : الموهبة / الالهام ، وبدليل أن (تين) يتدارك عند التطبيق (١١٧) بعض المقولات العامة التي أخذت على اطلاقهـــا حتى أنه يعترف بعامل العبقرية الحاســـم في بعض الأحـــوال » ٠

على وجه الاجمال ، وعبر نظرة الى التصورات الشائعـــة حتى يومنا والتي بسبب شيوعها هذا تعتبر مدعاة توقفنا ازاءها ، نجد أن مفهوم الالهامية هو السائد حول الفنان وممارسته للابداع ، ويتلخص تبسيط المشكلة وتسطيحها فيما ترى الغالبية مرد ذلك الى « الحالة النفسية التي يعيشها المبدع ، وهي حالة المعاناة أثناء الخلق (١١٨) ٠٠

---

(١١٥) د٠ صلاح فضل : منهج الواقعية في الابداع الأدبي ، ص ٣٦ ٠

(١١٦) المصدر نفسه ٠

(١١٧) المصدر نفسه ، ص ٣٨ ٠

(١١٨) أحمد طاهر حسنين ، مصدر سابق ، ص ٢٢٦ ٠

ونظرا لأن حالة المعاناة يكتنفهـــا الغموض دائمـــا وتكون محوطة بالأسرار ، فقد لابستها الاعتقادات الخرافية ، وفي هذا المجال تنزلت الأقاويل بظاهرة شياطين الشعر ، ، ذلك أن ربط الشعر بالجـن (عند العرب مثلا) مرده ما يسلكه الشاعر من سلوك المجنون غرابة وشذوذا عن المألوف ، وبما يفسره ثائر جاسم بأن (١١٩) ينـدفع الشاعر الى قول الشعر ويبلغ به الحماس مبلغا عظيما ، ولكن الشعر في أغلب الأحيان لا يأتيه طواعية ، ويحاول أن يجد الكلمات التي تفصح عن حسه الشعري ومكنون نفسه وتشبع حماسه واندفاعه ، ويروم أن يعقد ذلك بالقوافي الملائمة وبين دفع النفس الى الشعر وعنت الكلمات والقوافي تشتد حدة الانفعال ويتأزم الشاعر ويأتي بالغريب والعجيب من السلوك .

فهل تكفي مطابقة هذا التوصيف على لحظـات ابداع الفنان السينمائي ليفسر بها البعض تلك الحكايات التي تشاع عن المخرجين السينمائيين وهم يشدون شعر الرأس أو يطلقون صيحات العصبية حيث (تشتد حدة الانفعال ويتأزم .. ويأتي بالغريب والعجيب من السلوك) ؟

ان تبسيط المشكلة وتسطيحها على هذا النحو يجعل الاجابة الحقيقية رهن متطلبات البحث العلمي بينما يكلفنا هنـــا الاقرار بما لا يمكن انكاره من قـدرات ارادية واعيـة ـ بل وحتمية ـ يستلزمها ابداع الفيلم في الفن وانجازه ، أي بما يتناقض تماما ومفهوم تلك الالهامية .

---

(١١٩) ثائر حسن جاسم : مصدر سابق ، ص ٨٤ .

(١٢٠) المصدر نفسه .

الفنان السينمائي مواكباً لعلم النفس

« ما ان ابديت دهشتي للدكتور فرويد يتساؤلي عن سبب انتظار ظهور التحليل النفسي الى هذه الحقبة المتأخرة من تاريخ الثقافة الانسانية حتى بادرني الاجابة في كياسة : لقد صح قولك عن تأخر ظهوره كعلم ، ولكن فاتك ان الشعراء والفنانين الموهوبين قد سبقوا وامتلكوا ناحية التحليل النفسي في أعمالهم .. دائما ومنذ فجر التاريخ » .

نورمان وايلدر

عذاب .. امرأة الكاتب الراحل علي الزرقاني كلاسيكية ترفض التجريبية .. ولكن حدس فنان يواكب العلم

اذا كانت مشكلة الالهامية مع الفنان السينمائي قد أثير التساؤل حولها بناء على المستلزمات التي يحتمها ابداع الفيلم وانجازه ، فان ذات التساؤل سوف يبدو أكثر تأكيدا لدى معالجة الفنان لذات الموضوعات التي يتناولها العلم ، وهنا يبرز علم النفس خاصة ليتصدر الاشكالية كنموذج — على الأقل — لبقية العلوم ، ومن ثم يمكننا أن نلتفت الى ثمة نموذج تطبيقي نعثر عليه لدى كتابتنا النقدية في المقال التالي حول تجربة علي الزرقاني في فيلم « العذاب امرأة » ، ورغم انه مقال سابق في نشره على الدراسة التي سبق أن أوردناها هنا في اثارة التساؤل حول الالهامية مع متطلبات الفن السينمائي ، الا أننا آثرنا أن يكون هذا المقال النقدي التطبيقي

تاليا حتى يصبح المقال فى ذاته مادة تطبيقية للجانب النظرى له ، طالما أن المقال النقدى قد كتبته فى مرحلة سبقت بواكير البدء فى بحث علمى حول اشكالية الالهامية عامة ، وكذلك المرحلة التى ركزت البحث فيها حول اشكالية سبق النظرية على الابداع السينمائى ٠

وجدير بالذكر ـ بادىء ذى بدء ـ أن ننوه باننا بصدد نقد سينمائى لفيلم ٠ ولسنا حيال دراسة مستفيضة عن الفنان الراحل على الزرقانى ٠٠ اذ لا يكفى مثل هذا الحيز لتغطية دراسة وافية عنه وهو الذى قدم وأثرى بالكثير « مهما كان نوع الأثر ومهما كان الاتفاق معها أو الاختلاف » ٠

واذ يكون موضوع نقدنا هنا هو آخر اهم أفلامه التى كتبها قبل أن يفارقنا ٠ فان الاختيار قد تم بمثابة النموذج أو كما يسميه الباحثون الاجتماعيون « العينة » ٠٠ وذلك كمجرد محاولة ـ ليس للتذكرة فقط ـ وانما للدعوة الجادة الى دراســــة ذلك الرعيل دراسة من شأنها أن تعبر عن مسار السينما المصرية بما كانت عليه وصارت اليه ٠٠ وتضىء من ثم طريقا ـ بالتوافق أو التضاد ـ لما هى مقبلة أيضا عليه ٠

ولعلنا نكون قد وفقنا فى هذا الصدد باختيارنا للكاتب الراحل على الزرقانى باعتباره فى ذاته ، بل ونموذجا أيضــــا للظاهرة الأشمل والأعم كما ذكرنا ٠٠ ليس فقط لأنه ينتمى الى فئة مؤلفى السينما المصرية باعتبار أنهم ـ بالاشتراك مع مخرجيها ـ أول المسئولين عن اتجاهات الحركة فى هذه السينما ٠٠ انما أيضا لما اضطلعت به أعمال الزرقانى من نجاحات جماهيرية وفنية بالمقياس السائد فى توجيه مسار الســـينما المصرية ذاتها ٠٠ الأمر الذى يدفعنا لأن نقر بكل ثقة يتفق معنا فيها الكثيرون أنه ـ رحمه الله ـ

كان اهم وابرز تعبير عن قيم وأصول نجاحات هذه السينما بما هى عليه وفى ارقى أشكالها الكلاسيكية ٠٠ فقد تميز رحمه الله على طــول تاريخه الســـينمائى بالتزامه الدائم « للبنية الدرامية الكلاسيكية » خلال كل ابداعاته الفيلمية ، بل ولا تجافى الحقيقة اذا ما ذكرنا أنه كان دائما ــ من حيث تعليقاته النظرية والتزاماته التطبيقية ــ ضد ما أسماه « بمغامرات التجديد الســـينمائى أو مجازفات التجريبية » ٠٠ هذا وان كان موقفه هذا مختلفا كل الاختلاف عن بقية كلاسيكى السينما المصرية من نفس الرعيل الذى ينتمى اليه الزرقانى ٠ اذ لم تكن له ــ على عكس الكثيرين منهم ــ مواقف جادة فى هذه المواجهة مع الجديد والتى بدأت بالفعل منذ ما قبل منتصف الستينات ــ مع بدء تخرجنا نحن أبناء الدفعات الأول لمعهد السينما ــ بل العكس كان صديقا لنا جميعا مثلما كان استاذا ومعلما ومدربا كأحسن ما يجب ان يكون المعلم الكلاسيكى ٠ ولم يكن خلاف الآراء الفنية والأيديولوجية بيننا وبينه يوما عائقا لصداقة او زمالة الفنان الأستاذ بالفنانين الزملاء من التلاميذ المشكلين لرعيل جيلنا التالى له ٠٠ بل ويشهد على ذلك تبنيه الفنى العديد للكثير منا حتى لو اختلفوا معه ٠٠

كانت هذه اذن مقدمة لابد منها عند التعرض لعلى الزرقانى مادمنا قد ذكرناه بالكلاسيكية والتزامه بها تمهيدا للعرض النقدى الذى نقبل عليه ٠ فلقد كانت هذه الكلاسيكية هى معوله الأساسى الذى يستند عليه فى تحقيق ابداعاته الخلاقة « للموضوع الروائى» بحيث يضمن دائما أن تقابل هذه الكلاسيكية الدرامية بتماسك الموضوع ذاته ومعالجاته الاجتماعية أو النفسية دونما أدنى مخاطرة بالتجريب أو التجديد فى الشكل قد تدور به فى متاهات غير مضمونة العواقب فنيا أو جماهيريا ٠ وأمثلة أعمال الزرقانى فى هذا الصدد كثيرة على مر تاريخه السينمائى بدءا بفيلم « صراع فى الوادى »

والتزامه الاجتماعي بقضايا الانسان المصري ، وانتهاء بـ « الرجل الذي فقد ظله » محققا فيه أرقى درجات هذا الالتزام الواعي بتاريخ هذا الانسان المصري ، مرورا بالعديد من كلاسيكيات الزرقاني الواعية والتي من أهمهـــا للذكر فيلمي « صراع في النيل » و « المراهقات » تلقائية الفنان ... أو الاسترشاد بالعلم ؟ .

واذا كانت هذه الســـمة في الابداع عند الزرقاني ــ سمة الالتزام الاجتماعي الواعي من خلال قناة فيلمية كلاسيكية ــ قد صاحبته على مر تاريخه السينمائي .. فان الزرقاني في آخر أفلامه الهامة « العذاب .. امرأة » قد طرق بابا جديدا أبعد من مجرد هذا الالتزام الاجتماعي .. الا وهو الاقتراب الســـيكولوجي في معالجة الشخصيات (اذا ما استثنينا تجربة ســابقة له في هذا المضمار هي فيلم « السراب » عن قصة نجيب محفوظ) . على ما لهذا الراحل من مخاطرة محققة للفنان الا اذا كان متمكنا بالتسلح العلمي او في المقابل ممتلكا لومضة الابداع او الحدس الفني الخلاق . ولكن ها هنا نكون قد اقتربنا تماما من زاوية رؤيتنا النقدية للفيلم الذي اخترناه موضوعا لهذه الدراسة . حيث يصبح امام أمرين او تساؤلين هما في ذاتهما قضية أساسية من قضايا « الابداع الفني » .

أما الأمر الأول فهو محاولة الاجابة على تساؤل هام : هل تمت السيطرة على البناء النفسي لشخصيات الفيلم خلال مراحل الخلق الفني للسيناريو وما تبعه من الاخراج ، من خلال مقاييس علمية واعية تسترشد بمدارس علم النفس المختلفة ؟ ..

أما الأمر الثاني ، فهو في حد ذاته الوجـــه الآخر لاجابة السؤال الأول .. او بمعنى آخر هو المكمل له ، اذ نتساءل : هل

تمت السيطرة على البناء النفسي لهذه الشخصيات بمجرد السليقة والبديهة التي يتمتع بها الفنان الموهوب عبر حسه المتفتح لمعطيات الواقع الذى يعيشه أصلا ؟ ٠٠

ونحن اذ نفترض الآن مجازا أن عمل السيناريو يقترب بشكل أو بآخر ـ من الناحية الابداعية ـ من كتابة الرواية ٠ لا يفوتنا أن نذكر ما أورده الدكتور حسن أحمد عيسى فى كتابه الذى أتحفنا به مؤخرا « الابداع فى الفن والعلم » (ص ٨٥) وذلك فى معرض حديثه عن استنتاجات بحث الدكتور حنورة على مجمـــوعة من الروائيين المصريين ٠٠ يقول الدكتور حسن عيسى : « اذا كان كتاب الرواية يختلفون فيما بينهم ـ مثلهم مثل سائر البشر ـ فى قدرتهم على الوصول الى نتائج معينة أو انجازات اعتمادا على ما لديهم من خبرة ومعلومات ٠٠ الا أن الأمر المؤكد هو أن الاحتياج للمعلومات ووضع هذه المعلومات فى سياق ملائم ٠ هو ما يميز كاتب الرواية بصفة عامة ٠٠ وهو لا يقوم بذلك الا من خلال نظرة تقييمية متواصلة ومستمرة ، والا فقد العمل الفنى وحدته العضوية ، وخرج على حبكته الروائية ٠٠ » ٠

وربما يتضح لنا الأمر أكثر اذا ما عدنا الى محاولة فهم الموقف الابداعى نفسه ـ على ما يذكره الدكتور حسن عيسى فى نفس كتابه القيم ٠ ولكن فى صفحة سابقة (ص ٥٣) شارحا ما يتفق فيه كثير من الباحثين مع « فيناك » : « فالفنان مثلا يكون قد جمع مواد مختلفة للتعبير خلال حياته كلها ٠ وتلك يمكن أن تكون مرحلة « اعداد » ٠ ثم تصبح هذه المواد جزءا من الاستعداد اللاشعورى له ـ أى احتضانا ـ ثم نجد هذه الأفكار ٠ أو أفكارا أخرى مرتبطة بها ، تظهر مرات كثيرة فى سياقات وصيغ وتنظيمات جديدة ـ أى اشراقات ـ يودعها فى أعماله الابداعية ٠ وقبل حدوث هذه المواقف

الابداعي يكون المبدع قد اكتسب أساليب ومهارات تجعله يمحص طريقته في التعبير في هذا الموقف الجديد ، وهذا هو « التحقيق » .. » .

وربما لو أننا استطردنا في مثل هذه الدراسة الابداع عند الفنان والكاتب لاستطعنا أن نجد اجابتنا على تساؤلاتنا حول الزرقاني .. الا أننا نقر سلفا باننا لا نستطيع أو ندعي أننا حيال حلقة جديدةً من الدراسات السيكولوجية لعملية الابداع الفني .. فلسنا مثلا بصدد استقصاء النشاط اللاشعوري عند علي الزرقاني في العملية الابداعية لديه .. ومن ثم لا يمكننا التجرؤ على بحثها أو تفسيرها . فقد تخطيء ونقر بانه ليس الهاما افلاطونيا ذا جناحين يتلقى شعره في صورة الهام كائن أثيري مقدس يجعله يفقد صوابه وقدرته على التنبيه والتمييز .. كما أننا بالمقابل لا يمكننا التجرؤ على وصفه بمجرد الجهد الارادي في انتاجه الابداعي ولا بهذه الارادة الواعية التي تتطلبها نظرية اليوت لانتخاب المعادل الموضوعي للمشاعر الذاتية .. ولا بالرجوع الى مختلف التفسيرات في تقسيم المبدعين الى نماذج متقابلة سواء بالمتأملين أو بالمتهججين المنظمين (كما عند بلردج) .. كذلك لا يمكننا تفسيره بالحدس البرجسوني أو حتى تفسير فرويد عن طريق مفهوم الاعلاء والتسامي من خلال منهج التحليل النفسي . ولا في اختلاف أو اتفاق تلاميذه معه عنه ـ أنها تفسر الابداع .

نبتعد اذن ولا نخوض في ميدان بحث « الابداع الفني » عند علي الزرقاني .. فلا نحن .. رغم قربنا وزمالتنا ، وتتلمذنا من قبل على يديه ـ نمتلك مؤهلات هذا البحث ولا أدواته .. ولا العملية الابداعية نفسها موضوعنا وان كنا ندعو اليها من بين المتخصصين المؤهلين والمهتمين بهذا المجال .. وبمعنى آخر فانه لن يصبح لزاما

علينا أن نناقش أو نتدارس عملية الابداع أو مراحلها عند الزرقاني، من اعداد واحتضان والهام وتحقيق كما صنفها « والاس » وحققتها تجارب « كاترين باتريك » ‥ ولا دور الانهام فيها ‥ أو حتى علاقة كل من التلقائية أو الارادة بهذا الالهام ‥ وما اذا كانت ما تسمى بومضة الابداع والحدس هي الأساس او التفكير المنطقي هو الأصل ‥ فقط ما يعنينا من النتائج المستخلصة هو أن هذا الفنان بقدراته الخلاقة في هذا الفيلم ‥ ورغم كلاسيكية البناء ‥ كان مواكبا لمستخلصات العلم ‥ نقصد كما وأن ابتعادنا هذا ليس فقط لأنه ليس مجال تخصصنا كما ذكرنا ، ولكن لأن موضوع الابداع في ذاته كعملية سيكولوجية ليس هو موضوع دراستنا عن على الزرقاني ‥ وانما نكتفي بمهمتنا الا وهي التنظير النقدي (اذا ما سلمنا الآن بتبعية النقد للابداع وليس العكس) ‥ ولعلنا نجد في مجال دارسي وباحثي الابداع أنفسهم ما يبرر اتجاهنا الى دراسة ونقد الانتاج الفني نفسه · يقول الدكتور حسن عيسى في نفس المرجع آنف الذكر ص ٥٠ « ويمكن القول في النهاية أن عملية الابداع لا تخرج عن كونها نوعا من التفكير الانتاجي أو الانشائي وتبين لنا امكانية الربط بين عملية الابداع والانتاج باعتبار أن هذا الانتاج هو المحك الوحيد الواضح لها ‥ » ولقد يطالب البعض بأن تتركز كل دراسات الابداع على الانتاج ويرون أن دراسة الابداع تكون أكثر جدوى في ضوء النتاج الابداعي بدلا من عملية الابداع ، وهم ممن جمعتهم مؤتمرات جامعة يوتا لتنظيم دراسة الابداع دراسة علمية منهجية متسعة منذ سنة ١٩٥٥ « وفي تقرير اللجنة التي خصصت لدراسة مشكلة المحكات في مؤتمر جامعة يوتا الثالث الذي عقد في سنة ١٩٥٩ لدراسات الابداع ، ذكر أن الانتاج الابداعي يجب أن يكون هو أول ما يدرس · فبعد أن نحكم على الانتاج بأنه ابداعي يمكن أن نطلق الاصطلاح على السلوك الذي انتجه ، وكذلك على الأفراد الذين قاموا بهذا السلوك ‥ »

وما هنا – على ما لهذه النظرة من تأييد وتبرير واضح لتحديد مجال دراستنا بالانتاج الفني – الا اننا لنتوقف عند مشـــكلة المحكات باعتبار أن اختيارنا لفيلم « العذاب ·· امرأة » هو محكنا في التقديم لدراسة على الزرقاني ·

ومحكات الاختيار ·· مشكلة :

فمشكلة المحكات في مجال الابداع الفني تصبح أكثر صعوبة عنها في مجال العلم ·· فاذا كانت قد استخدمت بصـــدد العلم محكات محددة (رغم مشاكلها أيضا) مثل عدد المنشورات والتقارير العلمية ، والعضـــوية في الجمعيات المهنية ، والحوافز العلمية أو الأدبية ، وعدد براءات الاختراع المسجلة ، وتقديرات الكفاية الانتاجية من المشرفين · فان الأمر في مجال الفن يصبح جد مختلفا وشاقا ·· اذ تعتمد ربما على النقد الذى منهجه مجرد الاجتهاد ·· أو ربما على ظواهر الاقبال أو النجاح الجماهيرى ·· وكذلك ظواهر الاختلافات النقدية المتلمسة الآراء حول تقييم الفيلم ·· وما شابه من محكات هي في الغالب الأعم غير ملموسة اللهم الا في حالة واحدة هي الحصول على الجوائز ·· ولكن أيا كان الأمر في هذه المشكلة فقد تلخص محكنا لاختيار « العذاب ·· امرأة » في ثلاثة أمـــور :

أولا : النجاح الجماهيري الملحوظ على الفيلم عند عرضـــه الأول بالقاهرة ·

ثانيا : ظاهرة الاختـــلاف النقدى الحاد حول الفيلم ما بين الاشـــادة بنجاح كلاسـيكيته المتمكنة فنيا ·· وبين مهـــاجمته

بالتقليدية التي تسير في ركاب السينما المصرية على ما هي عليه دون جديد ·

ثالثا: وليس هذا الأمر بالمحك يقدر ما هو المبرر للاختيار باعتبار انه آخر أفلام المرحـــوم على الزرقانى قبل أن يفارقنا · اذ يصبح كما ذكرنا بمثابة العينة عند الباحث ·

سترندبرج ·· ام استقلالية التجربة ؟

اذا كنا اذن بصدد دراسة نقدية من زاوية سيكولوجية لمعالجة على الزرقاني السينمائية في آخر أفلامه واول أفلام المخرج الشاب أحمد يحيى ·· فيلم « العذاب ·· امرأة » ·· أي دراسة ذلك المنحى السيكولوجى الذى تجسد أمامنا بالسينما فى شخصيتين محوريتين هما الدكتور جلال (الفنان محمود ياسين) ، والزوجة ايناس (الفنانة نيللى) ·· فانه لا يفوتنا ما قد يطرأ من اعتراض على كوننا ننسب هذا التمكن السيكولوجى من بناء الشخصيات الى على الزرقانى · بينما قد أعد الفيلم أصلا عن مسرحية «الأب»لسترندبرج كما جاء صراحة فى لوحات عناوين الفيلم ·· والحق نقول أنه لابد من وقفة سريعة بهذا الصدد ·· حيث لم تتعد الصلة بينهما ـ الفيلم ومسرحية سترندبرج ـ أكثر من تمكن فنى فى اقتناص لحظة انفعالية يرتكز عليها موضوع سترندبرج ، ومن ثم تولى الزرقانى تكثيف هذه اللحظة الانفعالية من خلال خلق روائى ودرامى يكادان يكونان مستقلان تماما عن خلق الشخصيات والأحداث التى يرتكز عليها نص سترندبرج ·

وانى لأعترف بأن الظروف كانت قد قادتنى لمشـــاهدة فيلم

« العذاب .. امرأة » قبل قراءتي لمسرحية سترندبرج .. وما أن انتهيت من مشاهدة الفيلم حتى عقدت العزم على أن تكون وقفتي الدراسية أمام الفيلم وحده بداية ، حتى اذا ما انتهيت من أوراق هذه الدراسة ، كان لزاما علي بعدها أن أبدأ المرحلة التالية وهي قراءة ودراسة نص ستريندبرج أولا ، ثم أتولى عقد هذه الدراسة المقارنة ثانيا .

هذا الا أنني ما أن انتهيت من دراستي لفيلم الزرقاني وما أن بدأت في قراءة نص ستريندبرج حتى وجدتني أتراجع عن الاستطراد في عقد تلك المقارنة بمنهج علمي يتواكب مع معالجتي لدراسة الفيلم في استقلاليته . ولم يكن ذلك التراجع تكاسلا ولا هو تغاضيا عن أهمية عقد تلك المقارنة .. الا أن ذلك جاء نتيجة لأهمية القضايا الخاصة التي تثيرها دراسة الفيلم في استقلاليته (كما سوف يتضح من دراسة « قمة » الحشيش مثلا) بحيث تصبح الدروس المستفادة منه هي لب الدراسة الحقيقية وليست مجرد عملية المقارنة .

فاذا ما تبقى من مبدأ المقارنة شيئا يجب النظر اليه بعين الاعتبار فانه يتجسد في تحقيق ما يسمى « بالمعادل الموضوعي » .. نعم انه مجرد المعادل الموضوعي ليس الا لو شئنا الربط أو المقارنة .. اذ لا يمكننا بحال من الأحوال أن نسميه كتابة سيناريو لمسرحية ستريندبرج ، بقدر ما يمكننا تسميته اعداد القصة السينمائية المصرية بالمعادل الموضوعي لتلك اللحظة الانفعالية المحورية التي ارتكز عليها نص ستريندبرج . وقد تمثل هذا المعادل الموضوعي شكل تكثيف اللحظة الانفعالية المقصودة بنفس اطار البناء الكلاسيكي الذي تعهده الزرقاني دوما . فهذه البنية الكلاسيكية هي التي تمت من خلالها عملية المعالجة الروائية المعادلة عندما أصبح من المحتم تكثيف الصراع الانفعالي بين « ميكانيزمين » نفسيين خطيرين هما :

« غيرة الزوجة .. وشك الزوج » .. وهذا الاقتراب السيكولوجى لصياغة بنية درامية كلاسية هو لب دراستنا النقدية التى تلتزم بالتالى طريقين يجب النظر من خلالهما الى كل موضوع سنثيره دون التفرقة بين كليهما وهما :

اولا : الوقوف على التحاليل العلمية لتلك المعالجات النفسية والتمكن منها على مستوى الخلق الفنى من ناحية .

الثانى : توظيف هذه القدرات بالطريقة التقنية المتمكنة من لمس النفس البشرية لمجتمع المشاهدين من ناحية أخرى .

دراما العذاب امرأة .. من خلال نظرية التحليل النفسى

« الصيغة العامة لنظرية التحليل النفسى فى تفسير السلوك المرضى تجرى كالآتى : احباط لا يقوى الراشد على مواجهة آثاره النفسية بحل واقعى مناسب سواء أكان ذلك نتيجة لضخامة الاحباط ولاستعداد تشوئى قوامه عدم القدرة على احتمال الاحباط ، والأغلب ان يكون ذلك مزيجا من العاملين معا ، وتؤدى نتائج الاحباط الصدمى للنفس الى توتر يؤدى بدوره الى النكوص الى انماط من السلوك تميز مراحل الطفولة ، خلاصا من الموقف المحبط .. » .

الدكتور مصطفى زيور

تعمدنا اذن أن نورد بداية هذا المقتطف الواضح في ايجازه من الأستاذ الدكتور مصطفى زيور في سبيل تعرفنا على الشخصية الدرامية المحورية للفيلم والتي اتسمت بالسلوك المرضي (نقصد الزوج الدكتور جلال ٠٠ محمود ياسين) ٠٠ اذ كان لابد لنا أولا من هذا التعرف المبسط على نظرية/التحليل النفسي في تفسير السلوك المرضي تفسيرا يصبح/بمثابة المنظار العلمي للسلوك الروائي لشخصيتنا الرئيسية التي نحن بصددها / وهي ان لم تتعد كونها مجرد التفسير لهذا السلوك ٠٠ الا أن المنطق/العلمي سرعان ما يتضح بمتابعة تطور الشخصية نفسها وبنائها ٠

يقول الدكتور صلاح مخيمر وكأنه يؤكد لنا هذه المجريات الروائية للفيلم ٠ وذلك في كتابه « رسالة في سيكولوجية الحب » ص ٤٤ : « وليس بغريب أن نتوقع أن يكون ميلاد هذه الأسرة ــ وأنا لا أقصد بالطبع الأسرة الثنائية ، بل التي تزيد بالأطفال على ذلك ــ بداية موت أكيد وعدم محقق « للكينونة الوحدة » ذلك أن الطفل الذكر عندما ينطلق من أحشاء امه الى الحياة يبدو لها بأكثر من أي كيان آخر ، ذلك الكيان الذي يرهص بأن يكون أمثل تجسيد للانيموس في أعماقها ٠ بذلك يتراجع لديها الحبيب الزوج أمام الكيان الجديد الوليد ٠٠ » ٠

ولعل هذا هو نفس ما يفسر لنا التوفيق في اختيار مشهد التقديم الدرامي لشخصية الزوجة الأم « نيللي » عندما داعبت في أول ظهور لها لحظة مداعبة الزوج الأب لابنهما الصغير ٠ ابدت تصرفاتها المعبرة عن أحاسيسها المكتومة تعبيرا غير مباشر عن « الغيرة » ٠٠ هي غيرة من الأب على ابنها وليدها الذي تمثل الانيموس في رحم المرأة الأم ٠٠ وغدت تصرفاتها تعبر عن أننا ــ نحن المتفرجين ــ أصبحنا بالفعل أمام اللحظة الحاسمة في حياة هذين

الزوجين ٠٠ لحظة ما بعد وصول المولود من الأحشاء ، والتي بعدها تراجع الحبيب الزوج الى مرتبة أدنى من الحب ٠ فكان اختيار هذه اللحظة كافيـا كل الكفاية لتقديم ماضى الشخصيتين دونما أدنى حاجة للاستغراق فى عرض هذا الماضى ٠ وانما اكتفى سيناريست الفيلم باختيار « نقطة للهجوم » على الشخصية التى هى موضوع موضوعنا عن مرحلة « الشك » ٠ التى مفروض أنها تلت كل ذلك ٠٠ حيث كما يقول الدكتور مخيمر فى نفس المرجع آنف الذكر وأيضا فى صفحة ٤٤ : « تتفكك الكينونة الوحدة الأفقية ان جاز القول التى كانت بين الحبيبين الزوجين لتغـدو كينونتين فى مســـار جديد » ٠ وهذا الذى يقرره د٠ مخيمر هو مكمن المأســاة فى الحقيقة ٠ فالتفكك فى الحب لم يؤد الى الانفصال ٠ بل ان ثمة قوة مغناطيسية جاذبة لا تزال تجذبهما الى « كينونتين جديدتين فى مسار جديد » ٠٠ انه مسار جديد قوامه الشد والجذب بين كلا الطرفين ٠٠ كلاهما يبتعد عن الآخر ٠٠ ولكن كليهما لا يقوى عن الانفصال عن الآخر ٠٠ فيظل هذا الرباط من وحدة الأضداد المتيقة قـويا بالشـد والجذب ٠ حتى يولد المرحلة الأعنف ٠٠ مرحلة « الانتقام » التى تقود لواءها المرأة الزوجة ٠ فتصبح حياة الزوج بحق هى : « العذاب ٠٠ امرأة » ٠

قطبا الغيرة والشك ٠٠ دراميا وسيكولوجيا :

وبينما تصـبح حياة الزوج جـلال هى بحق « العـذاب ٠٠ امرأة » ٠٠ نجدنا على الطرف الآخر من شخصيته نقف على شخصية الزوجة التى يصــبح مفتاحهـا الدرامى بالنسبة لنا من الناحية الدرامية ٠٠ أو بمعنى آخر « نقطة الهجوم » على تحرك هذه الشخصية هو اندلاع « الغيرة » ٠٠ وهو الموضوع الذى تمت صياغته بطريقة عضوية فى مقابل الضد الآخر (الزوج) الذى تسلح فى صراعه

الدرامى « بالشك » ٠٠ فأصبح لدينا قطبان يمثلان وحدة أضداد درامية لا فكاك منها مما يصنع أقوى الدرامات الممكنة ٠٠ انهما قطبـا :

ـ غيرة الزوجة على زوجها ٠٠

ـ وشك الزوج فى زوجته ٠٠

فأية قوة درامية تلك التى تخلق قطبى المغناطيس بهذه الحدة المتناهية والتى لا يمكن وصفها الا بالسهل الممتنع ٠٠ وفى معرض الحديث عن موضوع « الغيرة » يقول د٠ مخيمر فى رسالته السابقة ص ٥٦ : « ولكن الأمر فى حالة هذا الحب الحقيقى لا يقف عند مجرد الشعور بالتهديد الذى قوامه فقدان حب الموضوع من حيث هو ذات أخرى ٠٠ انه أعمق من ذلك بكثير ٠٠ » ٠٠ « ففى التحليل النفسى يصدر القلق عن حفزة غريزية خطرة ٠ سواء كانت جنسية أو عدوانية » ٠٠ هكذا يقرر د٠ مخيمر تلك « الحفزة العدوانية » من وجهة نظر التحليل النفسى ٠ وهى تلك الحفزة التى تخلق ارضية درامية عميقة اذا ما توافرت لأحد طرفى الدراما المعروضة علينا ٠ تلك الحفزة التى تمت صياغتها فى تصرفات الشخصية المغيرة العدوانية (الزوجة ليلى) متمثلا ذلك فى نزوعها الى الانتقام من الزوج الدكتور جلال خلال محاولاتها العدوانية لتعذيبه فى مقتل نفسيته باثارة ذلك الشك القاتل ٠ وتلك الحفزة العدوانية هى أيضا وأساسا لدى الرجل نفسه المتمثل فى الزوج جلال ٠٠ اذ يقول د٠ مخيمر : « واذا كان ذلك يصدق فى حالة الحب القائم على مقولة الملكية ـ (يقصد الرجل) ـ وحيث تستشعر الذات التهديد بأن الحفزة توشك أن تفقد موضوعها ٠ بالمعنى المادى للكلمة ٠

والذي يدخل ضمن مقولة الملكية ، فان ذلك كله لا يمكن أن ينسحب على القلق في حالة الحب الحقيقي . ففي هذه الحالة الأخيرة ينصب التهديد أساسا على كينونة الذات ووجودها .. » ثم يستطرد « معنى هذا أن التهديد بضياع حب الموضوع ـ وما هية الموضوع هنا هي هذا الحب ـ هو تحديد للوحدة الكلية للكينونة ـ مما . بقدر ما هي تهديد للذات في وجودها ودلالتها » .

والدكتور مخيمر يبني مقولاته تلك على ما قرره سلفا في نفس الرسالة ص ٥٤ متحدثا عن الموروثات الاجتماعية لدى الرجل على مر الأجيال : والرجل هو في صميمه بالنسبة الى العرف (ذات) بينما المرأة مجرد موضوع . ومجرد شيء تخضع كيفية الأشياء لمقولة الملك والملكية . ومن هنا تكون الخيانة البدنية من جانب المرأة في صميمها اغتصابا بالملكية . واعتداء على حق . على النحو الذى أبرزه لاجاش في (غيرة الحب) عندما أرجع الغيرة لا الى الحب الحقيقي . بل الى الحب القائم على التمليك . ومقولة الملكية .. » .

ها هنا اذن . وبذلك المفهوم الجدلي العنيف فيما بين كلا الطرفين نصبح حيال ذلك الصراع العنيف بين الزوجين . الزوج محمود ياسين والزوجة نيللي . انه صراع لا هوادة فيه الا بانتصار أحد الطرفين لوجوده ولذاته . فكلاهما قلق . وكلاهما يمتلك نفس الحفزة العدوانية ، التى هي أساس كل صراع درامي متأجج .. حيث مرة أخرى يقول د. مخيمر : « ينبغي أن ننظر الى الغيرة بحسبانها نوعا من القلق أو صورة خاصة من صور القلق قوامها (قلق على) يتكشف في نهاية الأمر (قلقا من الموضوع) أى خوفا مما يمكن أن ينال الموضوع من تهديد بالفقدان .. فالقلق هنا ينصب على الموضوع من حيث هو موضوع يوشك أن يضيع . وأن تفقده الذات مما ينتهى ولا شك الى الشطر السادس المتأخر من

المرحلة الفمية ٠ وهو الأمر الذى يفسر هيمنة السادية على استجابات الذات عندما يهددها فقدان الموضوع ٠

كذلك فإنه الأمر الذى يفسر بقوة المنطق العلمى هيمنة السادية على استجابات الذات لدى الزوجة نيللى عندما يهددها فقدان الموضوع الذى هو الزوج محمود ياسين ٠ لقد تم نسج كل ذلك روائيا ومن حيث بناء الأحداث دراميا بطريقة تجسد كل ذلك المفهوم العلمى ٠ سواء من حيث اختيار لحظات اندلاع الاحساس بالتهديد بالفقدان (ارجع الى مشهد وصول الزوجة نيللى فى نفس اللحظة التى خرجت فيها الدكتورة ليلى من غرفة العمليات فارتمت فى أحضان الدكتور جلال « محمود ياسين » ٠٠ فشاهدتهما الزوجة نيللى) ٠٠ أو سواء من حيث اختيار لحظة البدء فى هيمنة السادية على استجابات الزوجة نيللى (مع مراعاة ما يحتسب هنا للاخراج أو للتمثيل أو لكليهما معا من حيث أداء ممثلة دور الزوجة الفنانة نيللى مما جسد تماما هيمنة هذه السادية على الشخصية) ٠

الهروب فى اتجاه الحشيش ٠٠

هروب فى اتجاه الأزمة الدرامية ٠٠

لا يصبح الأمر هينا ولا سهلا بمجرد الوقوف على قطبى الصراع الدرامى وتحديدهما نظريا ٠ اذ تصبح المهمة جم صعبة وذات حساسية شديدة أمام خالق العمل الذى عليه أن يتأنى كثيرا أمام التحولات الصغرى والكبرى فى مسار الشخصيات والأحداث معا وفى وحدة عضوية ٠ ولعل أخطر ما فى ذلك هو التمهل والتأنى فى الوصول بالبطل الى أزمته التى تصنع ذروة الفيلم فيما بعد ٠٠

اذ كان لابد من مرحلة « المعاناة » كأرضية لتدرج هذه التحولات حتى تصل بنا منطقيا وعلميا من الناحية السيكولوجية الى الازمة الحقيقية • فاذا ما نظرنا الى خريطة البناء فى الفيلم وجدتنا نقف وقفة طويلة عند تلك المرحلة الســـابقة للأزمة الذروة •• فاول ما يستلفت كلا من الناقد والمشــاهد فى هذه المرحلة هو « قعدة الحشيش » التى لجأ اليها البطل مهربا •• فكانت هى أرضية المعاناة التى عشنا فيها مع البطل تحولاته فى اتجاه الأزمة الذروة •

وكون أن مشاهد « قعدة الحشيش » قد استغرقت حيزا زمنيا من العرض ليس بالهين •• كونها كذلك لا يصبح محلا للانتقاد ، بل يصل بنا ألى حد الامتداح اذا ما اعملنا النظر بمنظار العلم من ناحية وبالمنظار الدرامى من ناحية أخرى •• ولذا افردنا لقعدة الحشيش هذا الجانب الخاص من الدراسة •

ولكننا قبل أن نستطرد فى التحليل يجب ان نذكر سلفا أن اختيار جو الحشيش وما دار فى (قعدته) روائيا لم يكن اختيارا عشوائيا من الزرقانى •• بل هو اما حدس لفنان موهوب أو ارادة منظمة لفنان واع • وذلك لخدمة الشقين الأساسية مما وهما :

١ ــ اصابة موضوع البطل فى صميمه من ناحية كما سنرى ذلك فى صلة الحشيش بميكانيزم الشك من الناحية السيكولوجية •

٢ ــ التمــكن من التوجه مباشرة الى عمق أعماق أحاسيس المجتمع المشاهد لموضوع بطلنا بما يحقق النجاح الجمــاهيرى من ناحية أخرى •

ولعلنا لا نلقى تلك الاحكام جزافا •• والا لما تجرأ أستاذ من أكبر أساتذة وباحثى علم النفس هو الدكتور مصطفى زيور لأن

يذكر في مطلع دراسته التي ألقاها في أعمال الحلقة الثانية لمكافحة الجريمة : تلك الدراسة التي عنوانها : « التحليل النفسي لحالة التخدير بالحشيش .. ونمط شخصية متعاطيه » . لقد قال د. زيور : « وجدير بالذكر أن نتائج خبرتي هذه هي التي دفعتني الى اقتراح اجراء بحث شامل في موضوع تعاطي الحشيش ، وذلك حين تبين لي أن مثل هذا البحث لا يقتصر على استجلاء طبيعة هذه المشكلة الخطيرة . وانما يصلح فوق ذلك لأن يكون زاوية يمكن من خلالهـــا دراســة موضـــوع الصحة النفسية بأسرة في هذه الجمهورية .. » .

اذن فطالما أنه في مقصدنا أن نطرق بنفس النظرة العلمية تلك المعالجة السينمائية للتخدير بالحشيش .. اذن فلنتعرف أولا على ما يهمنا من التحليل النفسي لحال التخدير بالحشيش كما جاء في الدراسة آنفة الذكر للدكتور زيور حيث يقول : « المرح في الادمان انما هو ضرب من الهوس Hipomania الصناعي . وهذا يعني أن مرح الادمان انما هو ميكانيزم دفاعي للتغلب على الاكتئاب والخلاص منه .. » . على أن حالة التخدير بالحشيش تختلف عن غيرها بما تتميز به من انطلاق الخيلة هازلة لما تحفل به من مفـــارقات مؤدية الى قهقهة خاصة . تفرغ شحنات عظيمة من التوتر تفضي الى فرفشة من نوع فريد » .

وبصدد تطبيق هذا التحليل نرى أنه ليس هناك ما هو أجدى من مطابقته على مشاهد « قعدة الحشيش » في الفيلم نفسه .. حتى لكان كل من د. زيور والزرقاني كانا متلازمان عند صياغة كل من هذه المشاهد - وهذه التحليلات في آن واحد ، لشدة ما بينهما من تطابق في وصف وتحليل حال التخدير بالحشيش .. ولكن اذا كان هذا الذي أوردناه واستهللنا به موضوع الحشيش يقف عند مجرد وصف حال المخدر بالحشيش بما يساعد في خلق الجو العام

والاطار الذي تتحرك فيه الشخصيات عبر هذه المشاهد ٠٠ فانه يتجلى لنا الجانب الأهم وهو متابعة دور ذلك في البنية الدرامية وفي مسار تطور الشخصية ٠

الشك والشكوك ٠٠ في قعدة الحشيش :

في صفحة ٤٠ من الدراسة آنفة الذكر يقول د٠ زيور عمن يتعاطون الحشيش : « تساورهم أمارات الشذاذ (وأفكار التلميح) Idias of reference مما يميز التكوين البارانوى » ٠

ولعل تقرير مثل هذه الظاهرة على من يتعاطى الحشيش هو الذى يؤكد لنا العلاقة الدرامية والروائية الوثيقة بين محور الموضوع المعالج سينمائيا وهو « الشك » ٠٠ وبين اختيار جو قعدة الحشيش مهربا لبطلنا الدكتور جلال ٠٠ بحيث تبدو تلك العلاقة في شكلها الفنى العضوى المتماسك بلا أدنى محاولة لفرض مشاهد الحشيش لذاتها أو كاحدى محاولات استجداء النجاح الجماهيرى فقط ٠٠ وانما هى قد ارتبطت تماما بكلا الجانبين ٠٠ جانب السيطرة الفنية من ناحية ٠٠ وجانب النفاذ الجماهيرى خـــلال العرض من ناحية أخرى ٠٠ الأمر الذى يدعونا الى التقرير بكل ثقة أن هذه هى المرة الأولى التى تعالج فيها قعدة الحشيش دراميا فى السينما المصرية بشـــكل موظف تماما بلا أدنى محاولة للفرض او مجرد التهريج الأعمى ٠٠ والا لما كان هناك منطق درامى لثورة الدكتور جلال خلال قعدة الحشيش على « حسن » الذى أصبح بالنسبة له (من خلال صديقه الآخر) رمزا مجردا للشخص الخائن الذى يبحث عنه فى عالم شكوكه ٠٠ ففى جلسة الحشيش فقط وفى تخديراته فقط يمكن أن يأخذ هذا الموقف منطقيته الطبيعية باعتبار « الشك » سمة أساسية تساور من يتعاطى الحشيش ٠٠

بل ان سيناريست الفيلم (يشاركه المخرج) قد تمكنا من استغلال طبيعة هذا المناخ الذى غرس فيه شخصية بطله .. ذلك عندما قدم مشهد اغماءة جلال الطويلة على أنه فعلا قد مات .. فاذا ما ابتعدنا قليلا عن التحليلات الفنية لنطمئن أولا الى واقعية ما تم فى هذه المشاهد ، وذلك بمنظار العلم نجد الدكتور زيور يقول فى نفس دراسته عن الحشيش ص ٣٢ : « النوم والسبات ظاهرة نلتقى بها فى الأمراض الذهنية وخاصة فى مرض الاكتئاب والهوس، كما نلتقى بها لدى متعاطى المخدرات ، وهى حالة من الغيبوبة الخدر .. وكثيرا ما تسمع المريض قبل استغراقه فى حالة السبات يعبر عن رغبة فى الموت .. » .

ولا أظنني بعد مقولة الدكتور زيور فى حاجة لمزيد من الشرح والتحليل فى انطبـــاق ذلك أيما انطباق على شخصية بطلنا فى جو قعدة الحشيش .. وتوظيف كل تلك المعطيات من أجل ذروة أبعد .. وأبعد .

وهنا يحضرنى الرد على أحد الأصدقاء الذى انتقد المشهد الذى رفض فيه جلال – بعد نومته الطويلة – رفض المرأة « ليلى جمال » بل وظل يضربها بعنف .. اذ كيف يحدث ذلك وهو المخــدر بالحشيش .. فكما يقول د. زيور ص ٣٦ : « وتكشف دراسة ظاهرة النشوة فى التخدير بالحشيش فى ضوء التحليل النفسى عن حقائق هامة أولاها أن الرغبتين الأخيرتين من ثلاثية المشقية الفمية . أعنى الرغبة فى الاستسلام للالتهـام والرغبة فى النوم يسيطران عليها .. » .

وبالطبع تبدو مدى صحة هذه النظرية العلمية وتطابقها مع انتقــادة الزميل ، الا ان مكمن القوة الفنية فى هذه اللحظة التى

تحتسب للمخرج ان الفارق فيها كان بمثابة « الشعرة » ليس الا ·· تلك التى استطاع ان يحسمها المخرج من خلال الأداء المتمكن للممثل نفسه (محمود ياسين) ·· فهو فى لحظة كانت فى سرعة البرق قد أفاق ·· وهى نفس اللحظة التى انتبه فيها الى واقعه ·· نفس واقعه المؤلم ·· نفس واقع المرأة التى تخون ·· نفس ما هرب منه بالتخدير وبالسبات العميق الى جنة الفردوس ·· اذا كنا يقول د· زيور : « ولكن مأساة هذا الفردوس أنه موقوت لا يتسم بالخلود ·· فما ان يفيق المتعاطى حتى يدرك أن مصيره لا يختلف عن مصير أبيه آدم حين اضطر الى الخروج من الجنة ·· وبالهبوط الى شقاء هذه الدنيا » ··

هكذا ما ان أفاق جلال واضطر الى الخروج من الجنة مثل أبيه آدم · فهبط الى شقاء هذه الدنيا ، حتى انهال بكل القوة العدوانية العنيفة ويصفع فى المرأة ·· وتلك أيضا تحتسبها للمخرج الذى لم يكتف بصفعة ولا باثنتين ·· بل ولم تكن الواحدة منها مجرد صفعة ·· ولقد أطاحت كل صفعة عدوانية عنيفة منها برأس وجسم المرأة الواقع · فجعلتها تدور كالمروحة أمامه ، حتى فر هاربا ·· بعد أن عاش قوة ذلك المثلث الدرامى الرهيب الذى تحتسبه للسيناريست ·· أى المثلث بينه – جلال – وبين خيانة المرأة ·· وبين الأعمى المخان الذى يرى جلال فيه نفسه ·

التراجيديا السيكولوجية ·· ونسبية التعاطف :

عندما وجدنا انفسنا أمام طرفى الصراع دراميا ·· فانما صبحنا كذلك من خلال مبررات سيكولوجية تستمد قواها من منطق العلم نظريا ·· ومن منطق الواقع فنيا ·· اننا حيال وحدة أضداد

درامية بحق ·· ولكننا لا ندرى أيهما قد امتلك زمام مبادرة العداء ·· فكلاهما ـ الزوج والزوجة ـ قد راحا معا كضـــحية لواقع سيكولوجى لافكاك منه الا بقوة خارقة للطبيعة · وكونهما هذه الضحية لقوة أقوى منهما معا ـ ألا وهو واقع القوة السيكولوجية القاهرة ـ كونهما كذلك يضفى عليهما سمة المأساوية الدرامية كما تجدها فى أقوى المآسى الدرامية ·· بل ان كونهما هذه الضحية فى آن واحد يكسبهما معا درجة التعاطف من المتفرج ـ وان تفاوتت الدرجة الى الحد الذى قد يتصور فيه البعض شخصية الزوجة فى موقع « الشرير » فى الدرامات التقليدية ·· الا أن هذا التصور يتبع نتيجة للنسبة ·· أى نسبة درجة هذا التعاطف مع الزوجة الى درجة التعاطف مع الزوج ·· ولكن أيا كان الامر فان هذه النسبة تفرض نفسها كأمر واقع يصل بنا كمتفرجين بالفعل الى الحد الذى نستشعر به قسوة هذه الزوجة على نفوسنا نحن · مثلما نستشعرها على بطلنا الذى تعاطفنا معه وهو الدكتور جلال ·· الامر الذى يحقق من تسلط شخصية الزوجة موقعا مشابها فعلا لموقع الشرير فى الدرامات الاخرى ·· والحقيقة أن تعميق هذه النسبية بهذا الحذق ، هى من أقوى مقدرات الخلق المدروس التى تحتسب للبنية الكلاسيكية فى سيناريو هذا الفيلم ، وذلك لما تحتويه هذه النسبية من تعقيد توج أيما تتويج بذلك المشهد المفرج للكبت فى نفوس المتفرجين ·· عندما أطلق الممثل عمر الحريرى ثورته العارمة ضد شخصية هذه المتسلطة وكأنه يمثلنا نحن الجمهور فى هذا الموقف ضد هذه المتسلطة ·· ولكن تبعا لنظرية نفى النفى اثبات ·· نجدنا وقد أدمعنا لنفس هذه الشخصية فى المشهد التالى مباشرة ··

اذن لا هى بشخصية الشرير ·· ولا هى بالشخصية التى نتعاطف معها بنفس درجة تعاطفنا مع شخصية البطل الدكتور جلال

.. انها بحق شخصية مأساوية في وحدة كينونتها مع البطل حيث هما معا — كما أسلفنا — ضحية قوى سيكولوجية أقوى منهما في آن واحد .. تلك هي تعقيدة هذه النسبة والحذق الماهر في صياغة خلقها الفني مما ضمن لنا الوقوف أمام دراما سيكولوجية مأساوية متماسكة البناء والتأثير في النفوس في آن واحد .

فاذا ما أضفنا الى أن مكمن التراجيديا المطهرة للنفوس والمثيرة للدموع في هذا الفيلم .. قد اعتمدت على نفس النزعة التي تعتمد عليها أفلام ميلودرامية كنا قد انتقدناها بعنف .. أدركنا مدى أهمية التمكن الفني من الواقع في أن يرقى بالأشياء الى أسمى المواقع . تلك النزعة التي عانيناها هي نزوع المتفرج الشرقي بشكل عام الى التحسر لاشعوريا على تفكك الأسرة أو خوفه الدائم على ترابطها . انه نفس النزوع الذي قد ترتكز على أوتاره أرخص الأفلام الميلودرامية .. ولكن ما أروع أن ترتكز عليها وتكتسبها بأسمى الأدوات الفنية .. مضافا الى ذلك مواكبة التمكن من استخدام أبرع حيلة فنية في تحقيق هذا الجانب المأساوي .. الا وهي « المفارقة الدرامية » ..

وأيضا .. تقييمات حرفية :

وعلى مستوى الحرفة الدرامية أيضا .. فان أول ما يستلفت نظرنا فيها . هو السيطرة على ما يسمى « نقطة الهجوم » بذلك المشهد الذي يسبق عناوين الفيلم .. الا اننا في مقابل هذه السيطرة التي انعكست بسيطرة منشودة على صالة السينما منذ اللحظة الأولى التي أطفئت فيها الأنوار وبدأت فيها الصور تتحرك على الشاشة . في مقابل هذه السيطرة وماتلاها من تتابع يمكن تسميته «بالعرض»

Exposition يبقى لنا تحفظ من الناحية الحرفية . بل والمنطقية فى بناء التتابع الفيلمى ٠٠ ألا وهو المتمثل فى لحظة الرجوع من سر وحكاية الدكتور جلال ٠٠ اذ يرجع بنا كل من السيناريست والمخرج الى نفس اللحظة التى جلست فيها الدكتورة ليلى مع عمر الحريرى على ترابيزة الرستوران ، فى انتظار أن تطلعه على د٠ جلال متلبسا شخصية صادق الجرسون ٠٠ ففى لحظة الرجوع عانينا ـ نحن المتفرج ـ للحظة ليست بالهينة من كون ما تمت حكايته هل هو رجوع للماضى ، فلاش باك ، من وجهة نظر الشخصيات التى أمامنا الآن ٠٠ أو هو من وجهة نظر كل من السيناريست والمخرج ٠٠

ولعل الأصح بالطبع هو الاحتمال الثانى ٠٠ حيث لا يحمل الاحتمال الأول أية براهين منطقية على كونه ، فلاش باك ، من وجهة نظر أى منهما ٠٠ اذن فمن المقبول تماما أن يكون ما تمت حكايته من وجهة نظر السرد الفيلمى ٠٠ ولكن طبيعة الانتقالة بالمونتاج هى التى أحدثت تلك الهزة اللاشعورية غير الحاسمة فى تحديد وجهة النظر ٠٠ وكونها ، هزة غير حاسمة ، يجعلنا نقف عندها وقفة تحفظ ٠٠ فالافتراضات الفنية تحتاج دائما الى دعمها بالمنطق الحاسم ٠٠ أما ما يتردى منها فى مجرد الاحتمالات فيستحق التحفظ ٠٠ وهو ما حدا بنا الى تسجيل هذا ٠٠

وتحفظات اخرى ٠٠ ولكن !!

هذا الا أن تحفظنا على هذه اللحظة على وجه التحديد لا يعنى أنها الوحيدة فى تقييمنا النقدى ، بل على العكس من ذلك تماما نقر بأن لنا الكثير منها والتى شابت هذا التمكن البنائى الكلاسى ٠٠ وهى تحفظات قد تلتقى مع بعض الانتقادات التى أوردها آخرون حول الفيلم ـ كتابة أو شفاهة ـ وقد تختلف معها ٠٠ وهذا من

الناحية الفنية .. أما الأمر المؤكد فهو أن المتخصصين فى مجال علم النفس بمختلف مدارسه واتجاهاته · لابـد أن لهم ــ من واقع تمكنهم المكتمل ــ العديد من هذه الانتقادات أو التحفظات التى قد لا نتمكن ــ نحن غير المتخصصين ــ من الوقوف عليها .. وان كنا نعتقد أن ذلك الحد الأدنى من معرفتنا غير المتخصصـة لابد أنه شـفيع لنا فى مجال الممارسـة الفنية · سـواء على مستوى الابـداع أو تنظيراته النقدية التى نحن بصددهـا .. ومن ثم فانْ ما نقصده بالتحفظات التى نعيها عن كثب ودراية وتخصص ولم نوردها .. انما تنحصر فى التقنية الفنية ذاتها .. وقد رأينا أن موضـوعنا الأساسى يكون قد التزم بدراسة ذلك التمكن من البنية النفسية فى معالجة الشخصيات تجعلنا فى حل من استكمال سرد هذه الانتقادات · حتى نكون قد استوفينا جانب التركيز فيما هدفنا اليه من دراستنا المتواضعة دون الولوج فى دروب فرعية · ربما كان مجالها دراسات أخرى .. سواء عن الكاتب الراحل على الزرقانى · أو عن غيره من ذلك الرعيل الذى ندعو الى دراسته دراسة علمية جادة ــ بالتوافق أو بالتضاد أو كليهما من خلال جدلية العلم ــ باعتبارهم يشكلون فى مجموعهم تلك الظاهرة الأشمل والأعم · والتى نبحث بكل الاخلاص عن تطور مستمر لها · الا وهى الظاهرة الفنية للسينما المصرية ·

مازق التقنين فى الفيلم

وضرورات إنطلاق المبدع السينمائى

حتى فى الانتقال الى فنون الكلام . ومن « عمود الشعر » من حيث هو تقاليد متوارثة ومبادىء سبق بها الشعراء الأولون ، يعلق د. علوش بجملة تستحق التوقف لتحليلها اذ تحمل فى تعبيراتها نص الاشـــكالية ضمنا ومباشرة لمجرد تعرضه لموضـــوع الابداع عبر عمود الشعر ، أى تقنيناته ، فهو يقول : « والمقصود من هذه المعايير (١) وضع نظام رحيب للصناعة الشعرية يحقق به الشعراء ما يشاؤون فى عالم الابداع من قيم بيانية جمالية » ـ اذ

---

(١) د. جميل علوش : النظرية الجمالية فى الشعر بين العرب والافرنج ، ص ٦٤ .

يكفي التقاط هذا التتابع للالفاظ : « نظام ـ رحيب ـ للصناعة / الشعرية » فبينما أول كلمة جاءت معبرة عن التقنين عبر « نظام » ، جاءت الثانية وكأنها الاستدراك ، ولكنهـــا في الحقيقة ناطقة بالاشكالية حيث بات ال « نظام رحيب » وناهيك بالطبع عما في بقية التعبير من ترديد لذات الاشكالية التي لابد وأن تطرح نفسها دوما على هذا الموضوع .

ولعل التعبير المركز عن الاشـــكالية هو ذلك الذى قال به تاركوفسكى في ايجاز : « انه لمن الضرورى معرفة قوانين المهنة وكذلك قوانين المونتاج ، ولكن الابداع يبدأ من لحظة مخالفة ونقض هذه القوانين » . وهى المقولة التي يتردد صداهـــا فى شـــتى مناحى أفكار تاركوفسكى طارحة ذات الاشكالية بتعابير أخرى ، مثل قوله « ان الفيلم (طبعا اذا كان فيلما حقيقيا) ... الحكاره هى دائما اكبر الأفكار الموضوعة بوعى من قبل مؤلفه » (١) . وربما يلتقى مع واحدة من تعاليم تاركوفســـكى الرئيســـية بأن « لا ننسى أن على الصورة الفنية أن لا تدعو الى قوالب فكرية (٢) ، بل أن تذكر المشاهد بالحقيقة . وأؤكد (تاركوفسكى) على ذلك فأقول ، ليس فقط المشاهد المتأمل للعمل الفنى بل حتى الفنان الخالق لهذا العمل » .

أما كون ذلك قول اشكالى فهو ما يبرز فى التناقضات التى تطرحها شروح تاركوفسكى ذاتها ، فبينما عنده أن « الايقاع يزين العمل الفنى بعلامات بلاغية محددة ولكنه لا يخلق ولا يصمم بطرق

---

(١) المصدر نفسه ، ص ٤٧ .
(٢) المصدر نفسه ، ص ٤٤ .

تأملية ذهنية (١) • يجب أن يظهر الايقاع نظريا وعضويا في الفيلم بما يتناسب مع احساس المخرج في بحثه عن الزمن » • لكن مع ذلك سرعان — في استطراده — ما يضطر تاركوفسكي ذاته الى الاقرار بعنصر « الدقة » الذي هو خاصية نظامية عندما يقول : « الاحساس بالايقاع في اللقطة بالنسبة لي • كيف أعبر عن ذلك ؟ يتناسب مع الكلمة الحقيقية في الأدب (٢) • ان عدم دقة الكلمة في الأدب مثل عدم دقة الايقاع في السينما ••• كلاهما يخرب حقيقة الانتاج الفني • وهنا تبرز صعوبة طبيعية » • وربما أنه كان يقصد بهذه الصعوبة تلك المواجهة الاشكالية •

ومثلما استطاع تاركوفسكي أن يعبر بايجاز عن الاشكالية فانه في ختام ما يصل اليه سوف يقع — بما هو نتيجة للاشكاليه — في العمومية وعدم التحديد الذي يبقى حاملا للاشكالية بلا حل عندما يقول انتهاء : « ولهذا من الضروري معرفة ماذا تريد أن تقول مستخدما الشاعرية الخاصة بالسينما • أما ما تبقى فيمكن تعلمه (٣) • من الممكن تعلم كل شيء ما عدا التفكير ، اذ انك لا تستطيع أن تضع على كتفك حملا لا تستطيع النهوض به ، ومع ذلك فهذا هو الطريق الوحيد ، ومهما كان ذلك صعبا وثقيلا فلا يجوز الاعتماد على (الحرفية) » •

يؤكد اذن تاركوفسكي — رغما عن ذلك — على وجود هذا الجانب الحرفي الذي — فقط — لا يجوز الاعتماد عليه ، اذ لابد من مجموعة محددة مما يمكن اعتباره « أبجديات » بشكل عام ،

---

(١) المصدر نفسه ، ص ٤٨ •
(٢) المصدر نفسه •
(٣) المصدر نفسه ، ص ٥٠ •

كما يمكن اعتبار بعضها بمثابة « القواعد » على مستوى أكثر تحديدا ، فعلى سبيل المثال هناك « تعرف » مسبق لدى المخرج السينمائي ـ أيا كانت توجهاته الجمالية أو مذهبيته الفنية ـ بأن ضمن الأبجديات الأولى لفن الفيلم (أدواته التشكيلية) امكانية التسلسل باللقطات المختلفة الأحجام والزوايا ، وكذلك أنواع حركات الكاميرا .. الخ مما جرى العرف على ضرورة معرفته المسبقة ، على الأقل في مرحلة تعلم أو تعليم المخرج السينمائي .

كذلك واستمرارا لذات المثال فسوف تبرز مجموعة أخرى من هذه الأبجديات بحيث تدخل في نطاق « القواعد » (الأجرومية) كأن يتعرض المخرج السينمائي أثناء عملية ابداعه لتقطيع لقطات أي مشهد من المشاهد السينمائية الى تزمتات القاعدة المعقدة والبسيطة في آن واحد والمعروفة بـ (الخط الوهمي) الذي سوف يحصر اختياره لزوايا اللقطات في مكان أحداث المشهد بحيث لا تتعدى مواقع زوايا الكاميرا هذا الخط الذي ينشئه المخرج في ذهنه بشكل وهمي مفترض ، بناء على علاقات الاتجاهات المكانية والجغرافية بين مواضع الأجسام والأشكال التي تلتقطها العين الشاهدة في أول « لقطة تأسيسية » بالمشهد ، حيث تغدو المهمة الأساسية لهذه القاعدة (الخط الوهمي) هي المحافظة على جغرافية مواقع الأجسام والأشخاص بالنسبة للمتفرج ، أي من حيث ما هو يمين سوف يبقى دائما في اليمين ، وما هو يسار فسوف يبقى كذلك ، مهما تنقلت التقطيعات السينمائية بزوايا الكاميرا ، اضافة الى عدم ارباك المتفرج بتغير الخلفية من لقطة الى التالية اذا ما أخطأ المخرج وانتقل بالزاوية فجأة الى الجهة المقابلة المضادة تماما ،

اى فيما هو تخط للخط الوهمى (١) ، بما يكون من شأنه اثارة انطباع مربك لدى المتفرج بأن انتقالا فى المكان قد حدث ، بينما الأمر لا يعدو – فى حالة هذا الخطأ – مجرد انتقال بالقطع للزاوية الى جهة تخطى الخط الوهمى ٠

هذا ورغم أن ثمة ابداعات سينمائية عبر توجهـــات فنية وجمالية قد « كسرت » هذه القاعدة (بعض توجهات الموجة الجديدة بفرنسا مثلا) الا أن هذا لم ينف القيمة القاعدية النظرية من ناحية ، كما أن كاسريها – كذلك – قد امتلكوا تنظيراتهم الخاصة والبديلة أيضا ، بما يؤكد من جميع النواحى – وباعتبار أن الحديث هنا المنصب على قاعدة الخط الوهمى ٠ لا يعدو كونه على سبيل التمثيل – أن ثمة تنظيرات قاعدية ضمن أبجديات اخراج الفيلم السينمائى ، بما يمكن اعتبارها نظرية مســـبقة وضرورية ، بل حتمية ، رغم كونها قواعد وتقنينات ربما تبدو متناقضة مع ما هو متصور عن طبيعة عملية الممارسة الابداعية ٠

كذلك ورغم ان هذه الحتمية / الاشكالية ، قد لا تصل الى حد « الخاصية » المتوقفة على ممارسة الابداع « فن الفيلم وحده » ، الا أنها تبقى « سمة » ضمن اطار الممارسة الابداعية للفن عامة ، وحيث هناك أيضا سوف تظل السمة هذه ، متحققة عبر مشكلة « التقنين » ، من حيث علاقتها المبدئية بالخلق الفنى والأدبى ، ففى

---

(١) جدير بالذكر أن الباحث لم يتمكن من التعرف على المصدر الأساسى لترجمة هذا المصطلح الشائع ، وان كان الباحث يحيل الى ترجمة مصطلح : ... The Triangle Principle الى « نظرية المثلث الافتراضى » وفى ذلك ينظر :
— Arijon, Daniel : Film Language.
وهو الكتاب الذى ينصب فى مجمله على هذا الموضوع من الناحية الحرفية وتقنيتها ٠

مجال الأدب ـ وعلى سبيل المثال ـ فان « ما يسميه (تودوروف) على أثر اللغوى الشهير (جاكوبســـون) بادبية الأدب أو (علم الأدب) (١) ... هو أن نجعل من الدراسة الأدبية ضربا من المعرفة العلمية . اذ ان اصحابه ـ هذا الاتجاه ـ يريدون أن يقيموا علم الأدب او نظرية فى الانتاج الأدبى تقوم على استيعاب عملية الكتابة كعملية مادية صرف وعلى استنباط القواعد التى يصل اليها الكاتب خلال ممارستهم لهذه الوظيفة » .

أيضا لابد وأن الاشكالية متواصل تحققها فى ممارسات الفيلم طالما كان التسليم به « فنا » . وطالما انه مثل بقية الفنون ، حيث بالمقابل « لم ينشأ فن الموسيقى بمجرد أن تعلم الانسان كيف يخلق الأصوات الممتعة ، اذ كان من الضرورى أن يتم نظم هذه الأصوات فى سلم موسيقى وأنظمة هارمونية (٢) ، وأن يبتكر قوالب وأشكالا موسيقية مناسبة لها . كذلك فان فن الشعر قد تطلب أكثر من مجرد التوفر على قائمة للكلمات ، حيث تم نظم هذه الكلمات طبقا لقواعد اجرومية كما نظمت فى اشكال وقوالب أدبية مبدعة . وعندما يكتب الشاعر ملحمة ، فان كلماته يجب أن تكون قادرة على الاخبار بقصة ، وعندما يكتب قصيدة سونيتية ، فان هذه الكلمات يجب أن تقع فى أنظمة محددة من التقفية والأشكال البنائية » .

ولأن « الفيلم بعيد عن أن يكون تسجيلا باردا للدنيا (٣) انه تسجيل لهذا التوافق التكافلى بين النية (القصد) والمقاومة » ،

(١) د. محمد على الكردى : تاريخ الادب الفرنسى بين الأمس والحاضر ، ص ٩٥ ـ ٩٦ .

(٢) Mast, Gerald and Marshall Cohen : Film Theory and Criticism, p. 71. —

(٣) أندرو (ج. دادلى) : مصدر سابق ، ص ٢٢٥ .

بين المؤلف والمادة ٠٠٠ لذلك وتبعا لما يذهب الان ، بصرف النظر عما ينتهي اليه على وجه الاجمال فانه « اذا كان الفنان في حاجة دائمة الى دراسة مادته ، والوقوف على قوانينها ، والالمام بطبيعتها ، فذلك لأن كل فن من الفنون مشروط بطبيعة المادة التي ينصب عليها (١) ، محكوم بقوانين (الحرفة) الخاصة التي هو مرتبط بها ٠ وربما كان من بعض أفضال (المادة) على الفنان أنها تعلمه ــ من خلال مقاومتها وتمردها ــ ضرورة عصيان شيطان الابداع ، ومقــاومة اغراء السهولة ، والوقوف في وجه كل تسرع ٠ » ٠ واذا كان في مجال الفن عامة ، « من المسلم به (٢) أنه لا يمكن أن يتم ابداع فني ذي قيمة قبل أن يتفهم الفنان طبيعة الأشكال الفنية التي يستخدمها ويبذل الجهد للاطاحة بامكاناتها ، والتمرس عليها وتذليلها ٠ » ــ ٠ فالأحرى أن تبرز هذه المسلمة في مجال السينما/الفن ، على وجه التخصيص ، طالما يتم التسليم بطبيعتها التكنولوجية المتقدمة والمركبة ٠

فاذا ما استثنينا مؤقتا بعض المحاولات التجريبية غير المكتملة حتى الآن من حيث ترسيخ نتائجها ، مثل محاولات البحث في شكل للقصيدة السينمائية (٣) ٠ فان فن الفيلم لا يزال فيه منطق الزمان والمكان ، أي بما يجعله من حيث الدرجة على الأقل ، أكثر استدعاء للاجرومية التي تخدم هذا المنطق منها في الفنون والآداب الأخرى ، اذ على سبيل المثــال « فالمشهد السينمائي أو القصصي وان كان زمانيا الا أنه يختلف عن طبيعة الصورة الشعرية (٤) ، لأن هذا

---

(١) د٠ زكريا ابراهيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ص ١٢٧ ــ ١٢٨ ٠

(٢) فؤاد دوارة : تقديم ٠٠ كتاب الفنان في عصر العلم ، ص ٧ ٠

(٣) على سبيل المثال ، محاولة الباحث النظرية التطبيقية التي لم تنته بعنوانها : « القصيدة السينمائية » ٠

(٤) د٠ عز الدين اسماعيل : التفسير النفسي للأدب ص ٧٤ ٠

المشهد يرتبط بموضوعية الزمان ، أى بنسقه الطبيعي الذى يتمثل فى الامتداد والتتابع فى اتجاه · أما الصورة الشعرية فهى ـ كما قال فسلر ـ حلم الشاعر · والحلم لا يعترف بالتنسيق المنطقى للزمان » . ـ · ففى الشعر نجد « الصور لا ترتبط وفقا للنسق الطبيعي للزمن كما هو الشأن فى المشهد السينمائى أو التصوير السردى فى الأدب القصصى ، بل وفقا للحالة النفسية الخاصة » (١) · وان كان قد يفهم من هذه التفرقة ضرورة التزام المشهد السينمائي بالزمن الواقعى ، الا أن هذا ما لا يمكن التسليم به بداهة ، حيث هناك الزمن الفيلمى الذى يختلف عن الزمن الواقعى ، ولكنه يظل الزمن الفيلمى ذو المنطق الخاص به الذى يحكم تتابعه واتجاهه ومن ثم يمتلك أجروميته ·

وعندما يختزل تاركوفسكي فن الفيلم الى أدق أجزائه ، فيراه فى عنصر « الزمن » داخل اللقطة الواحدة ، فانه يطرح « المونتاج » جانبا لمجرد كونه مفترضا أجروميا بشكل تلقائى « لأن هذه المشاهد ممنتجة سلفا » (٢) ، اذ يعيش فى داخلهـا قانون يجب تلمسه وادراكه وعملية تقطيع او منتجة هذه اللقطة أو تلك يجب أن تتناسب مع هذا القانون ··

فاذا ما تم التعرض للاتجاه الذى تأتى « بالمدرســـة اللغوية البنائية (٣) التى وضع فرديناند دوسوسير أسسها والتى تؤثر تأثيرا كبيرا فى الفكر الفرنسى البنائى الذى يتبعه جريماس وليفى شتراوس وغيرهما ممن تعرضوا لدراسة القص والحكى بأشكاله

---

(١) المصدر نفسه ·

(٢) تاركوفسكى (٦٠) : مصدر سابق ص ٤٦ ·

(٣) د· أحمد أبو زيد : تمهيد ·· الواقع والأسطورة فى القص الشعبى ، ص ١٧ ·

المختلفة ··· سبقهما الى ذلك بروب والمدرسة الصورية الروسية » · فسوف نجد أن هذه « كلها اتجاهات تتبع ما قد يمكن تسميته (علم الحكى والقص) ·· Narratology وأجرومية القص » · مما يدفع د· أبو زيد الى الاشارة في مقدمة له أن « المقصود بذلك المدخل (١) محاولة الكشف عن (لغة ·· Langue) القص أو نسق القواعد والامكانات الكامنـــة التي عن طريقهـــا يمكن تحقيق (كلام ····· Parole) القص أو (كلام) الحكي ، أي النص ذاته » (٢) · وهو ما يمكن أن يصل الى خلاصة مؤداها « أن أنصار (علم القص) أنفسهم كثيرا ما يذكروننا بأن هدفهم ليس هو تفسير النص بقدر ما هو الكشف عن النظام ـ أو النسق ـ الذى يؤدى الى ظهور وتولد النصوص القائمة على الحكي » (٣) · وهكذا قد يؤدي منهج البنيويين الى استثارة ذات الاشكالية استنادا على أن « نسق العلامات الأكثر شيوعا هو اللغة بالمعنى الدقيق للكلمة (٤) ، بينما يميل الفكر الباطنى ، وبخاصة حين يكون فكرا ابداعيا ، الى استخدام أنساق أخرى من العلامات تكون أكثر مرونة وأقل خضوعا للقواعد من اللغة ، بحيث يتيح قدرا أكبر من الحرية والديناميكية للفكر المبـدع الخلاق » (٥) · ذلك « ·· أن نظم الاشارات البشرية ليست كلها قابلة للترجمة اذ وضح من التحليل السيميوطيقي للفن أن صوغه صياغة صورية أو رمزية ضرب من

---

(١) المصدر نفسه ·

(٢) (David Lodge : Working with Structuralism., R.K.P., London, 1981, p. 18). — في ، د· أحمد أبو زيد : المصدر نفسه ·

(٣) د· أحمد أبو زيد : المصدر نفسه ·

(٤) د· أحمد أبو زيد : تمهيد ·· لعبة اللغة ، ص ٤ ·

(٥) وردت في هامش هذا المقتطف اشارة الى مرجع هو :
— (Arthur Koestler : The Act of Creation., Pan Books, London, 1964, pp. 173-4).

المجال (١) . ذلك لأن مهمة علماء السيميوطيقا هي اكتشاف قوانين (اللغة) موضع البحث والتي اذا ما التزمنا بها استطعنا أن نولد (نصا) (قد يكون هذا النص عبارة عن عبارات اللغة العادية أو سلوكا أو عملا فنيا) بيد أن النظام الاشاري للفن يختلف عن غيره من النظم الاشارية من حيث أن (نصوصه) لا يمكن توليدها بقوانين (اللغة) أى قوانين النظام ؛ فأى التزام دقيق بقواعد العمل الفنى لا يعطينا عملا فنيا بل نموذجا يحاكي الأصل أو قالبا مبتذلا (وطبيعي أن هذه الخاصية المميزة للفن لا تحول بيننا وبين دراسة الفن على هدى مناهج علم السيميوطيقا) » .. لكن ومع التعرض لقضية اللغة الفيلمية فيما اذا كان من الممكن مشابهتها باللغة الكلامية وبما يجعل احتمالا قائما باخضاعها لأجروميات كتلك التى تخضع لها لغة الكلام ، سوف يبدو هناك دائما شكل أو بآخر رفض لهذه المشابهة ، ومع ذلك فانه حتى عند كريستيان ميتز رائد السيميوطيقية السينمائية الذى يرفض هذه المشابهة ، فانه لا يفتأ يتحفظ دائما بما يعتبره قواعد للاستخدام ، وان كانت من وجهة نظره « ليست قاطعة أو (٢) معقدة كمثيلاتها في اللغة الكلامية » ـ وهو محق في ذلك عندما يكون المقصود هو التجدد الابداعي عبر ذاتية وتفرد المبدع السينمائي ، وغير محق عندما ينفي عن قواعد هذا الاستخدام تعقده لأنه فقط قد التزم منهجيا بالمقارنة بأجرومية اللغة الكلامية فى هذا الصدد كان يستند على التدليل بأننا « اذا أخذنا عددا من الصور (٣) لنفس المرجع (عددا من الزوايا المختلفة لمنزل) تكون الدالات نفسها متشابهة بحيث تمتنع المقارنة بالمرادفات اللغوية (مثل منزل ومنزل والأحياء السكنية ... الخ » .

---

(١) كندراتوف (ا.) : الأصوات والاشارات ص ٢١ .

(٢) أندرو (ج. دادلي) : مصدر سابق ص ٢٠٨ .

(٣) المصدر نفسه ، ص ٢٠٧ ، ٢٠٨ .

وحقا كما ينبني على ذلك انه لا يمكن أن يوجد قاموس للتعبيرات السينمائية ، ولكن مع ذلك ، بدون المقارنة التي تحتم ضرورة المشابهة مع أجرومية اللغة الكلامية ، سوف تكون هناك أجرومية استخدام سينمائي ، بل وهي بالتأكيد معقدة ، ولا أدل على ذلك من القاعدة المبدئية المعقدة لنخط الوصمى في السينما ...

ومن ثم فانه تساؤل مبنى في ذات الاتجاه ، ذلك الذي يطرحه - مثل الكثيرين - نبيل المالح في قوله : « لا أدرى من الذي يفرض علينا لغويات سينمائية وكأنها تعاليم دينية مقدسة (١) ، ولماذا هذه اللغويات يطلبونها وفق ما تعلموه وأعادوه آلاف المرات ولماذا لا يكون لها شكل آخر .. ومن الذي يقرر أن كتاب تعليم اللغة للصف الأول الابتدائي هو الشكل الأخير للأدب ؟ » .

وهكذا تنشأ مشكلة التقنين خاصة في مجال الابداع الفيلمي ، في اطار الاستشكال حول ما اذا كانت السينما لغة معادلة للسان ، فهي اذا ما باتت كذلك اصبحت مطالبة بالتقنين على نهج قوانين النحو والصرف وما الى ذلك ، وفي هذا الصدد ينشأ الاستشكال طالما أن هناك من يرى بلغة سينمائية ، مثلما أن « بازوليني - رغم كل شيء - يتشبث بفكره (٢) أنه : توجد هناك لغة مسموعة مرئية حقيقية للسينما ، وأن هناك قواعد .. » بالطبع ليست هي قواعد أو علم نحو معيارى » بل هي لغة ميالة لأن ترسم لمحيط شيء أو تخطيط بشكل تمهيدى بالنسبة للسينما) » . وطالما أن ثمة آراء غالبية تذهب الى النقيض عبر تحليلات شتى ، كالقول أنه « عندما يستخدم انسان ما اللغة التي تتكلم بها بغرض التواصل والاتصال

---

(١) نبيل المالح : السينما .. فن / معرفة / موقف .

(٢) — Wald, Henri : Semiotic Contrasts Between the Theatre and The Cinema,, p. 126.

مع رفاقه من البشر ، فانه يستخدم لغة قد تكونت من قبل .. بينما على العكس من ذلك عندما أصور قصة للسينما، يكون من المفروض بالنسبة لى أن أخترع لغتى الخاصة » (١) . وضمن ما تستند اليه هذه المقولات ، تظهر تحليلات التفرقة بين السينما ، والايديوجرام ..... Ideogram ، وهو المقصود به الصورة أو الرمز الذى يستعمل فى نظام كتابى ما كالهيروغليفية أو الصينية ، والذى يمثل شيئا أو فكرة لا كلمة خاصة بهذا الشيء أو تلك الفكرة . اذ هنا يقال أنه « لا يمكن أن تفهم السينما بوصفها كتابة ايديوجرامية ، من حيث أن الايديوجرام وسيلة لنقل المعرفة (٢) لا للتلوين العاطفى مثلما هو فى حالة الفوتوجرام (أى الصورة المصاحبة الضوئية) ... ذلك أن الايديوجرام ساكن وثابت ومتواصل ومنتظم ومجرد وتخطيطى وتعميمى ومتماثل ومؤكد عليه (٣) ... وعلى العكس من ذلك فان الصورة المصاحبة الضوئية فى تعبيرها عن موقف عاطفى مضغوط وموجز فى الدلالة الايحائية للمعانى اللفظية ، انما تكون طبيعة دينامية ومتغيرة ومركبة ومجسدة

---

(١) — (Counillon, Jean-Francois : Le Cinema Language du XX-e siècle in Languages, 1966, p. 240). ... in :
— Wald, Henri : Semiotic Contrasts Between The Theatre and The Cinema,, p. 127.

(٢) — Wald, Henri : Ibid.

(٣) يشرح المؤلف ذلك فى ذات الصفحة بقوله « انه (ساكن ثابت) لانه لا يشير الى تطور الاشياء ولكن يشير الى خصائصها القريبة المميزة والثابتة بشكل نسبى ، و (متواصل) لانه من المفروض ان يمدنا بالمعلومات عن السمات والمميزات التى تظل من خلالها الاشياء كما هى من نفس النوع ، و (تخطيطى) لانه يبرز الشكل المرئى للدلالة الايحائية للكلمات ، و (تجريدى) لانه يحتفظ بالسمات المتكررة فقط ، و (تعميمى) لانه يتصور كل الاشياء فى مثال واحد ، و (متماثل) لان كل القراء من المفروض فيهم أن يفهموا نفس الشيء فى وقت واحد ، و (مؤكد عليه) لان كل المجتمع اللغوى من المفروض فيه ان يستخدم هذا النظام بنفس الطريقة » .

ومتفردة بشخصيتها ومختلفة التدرجات وحرة ، لأنها تتبع حركة الأشياء والتغيرات الدائبة المستمرة ، والمختلفة التغيرات من صانع فيلم الى آخر » . وهكذا يؤدي ذلك الى الاقرار بأن السينما « ليس من المفترض فيها أن تخضع لأى قاعدة (١) ، اذ بينما تتجه الصورة المساحية الضوئية نحو الواقع ، يتجه الايديوجرام الى اتباع نهج الحروف الأبجدية » . ومن ثم يدلل الروماني وولد باستشهاده بالفرنسي ميتز بأن « الايديوجراميا تتخاطب عن طريق النظر بقصد الوصول الى الأذن ، بينما أننا لا نشعر أن الأفلام الصامتة كانت ايديوجرامية أكثر من تلك الأفلام الناطقة ، فالايديوجرام تقرأ لكي تفهم ، والايديوجرامات هي تعبيرات مرســـومة حيــة لبعض الكلمات » (٢) . ومن ثم « ... فان النوتات الموضوعة في شكلها التخطيطي ، سواء في العناصر الصوتية للموسيقى أم في اللوحات الفنية (٣) ،لا تمتلك دلالات فنية جوهرية . لذلك فان محاولات تأليف قواميس لغات للفن تعتبر حسب رأينــا غير مجدية » . وهو ما يقرره رابوبورت بصدد تعرضــه لموقف السيميوتيك من دراسة الفن ، فان أنفع أفكار وطرق علم السيميوتيــك لا تعطي النتائج المنتظرة عندما تنقل ميكانيكيا الى دائرة الفن (٤) ، ومع ذلك ، كيف يمكن أن يسير عملها هذا في نطاق البحث الفني ؟ » . وهو التساؤل الاستفراكي الذي يشير بدوره الى ثمة امكانية في الانتفاع المنهجي من السيميوتيك وبما يتضمن الاشارة الى اشكالية .

ولسوف يتجسد الموضوع في المقارنات المباشرة ، أو حتى في المقارنات التي يمكن للباحث اكتشاف وجودها بشكل ضمني ، فيما بين الفيلم واللغة ، ففي هذا الصــــدد ســـوف تتنوع المواقف

---

(١) — Ibid.

(٢) انظر — Ibid, p. 128.

(٣) رابوبورت (س. ع.) : المعرفة الفنية والعلوم المرئية ص ٩٥ .

(٤) المصدر نفسه .

والتفسيرات والتحليلات الى ما لا نهاية . ولكن تظل هذه النظريات متمحورة حول هذه المقارنة ، وربما يمكن اعتبار موضوعها موضوع واحد ، اذ « قد ترفض أى تعليمات بسيطة وتدعى بدلا من ذلك (١) أنها تبني نواميس وقواعد بصرية وتسلح الطالب بالمفردات والتراكيب اللغوية الضرورية (لقراءة) الأنواع المختلفة من المعانى التى تلعب دورها فى تقنية أى فيلم . تفصح عناوين الكثير من هذه الكتب عن هذه النية : (قواعد الفيلم) ، (لغة الفيلم) ، (بلاغة الفيلم) ... الخ» . وتعقيبا على ذلك يقول دادلى أنه « من المؤكد (٢) ان للسينما علاقة باللغة ، وبمعنى ما ، يمكن اعتبارها لغة . ومع ذلك كما بين كريستيان ميتز وجان ميترى وآخرون فان علاقتها باللغة الكلامية ليست مباشرة وفى أحسن حالاتها جزئية ومعقدة . والمعادلة بين هذه الوسائل دون مواجهة تصور هذه المعادلة يعنى الفشل فى ارساء نظرية » . وأيضا يعنى أن هذه العملية برمتها تمثل موضوعا للنظر والبحث ، ولكن ليس للبحث فى موضوع اللغة والفيلم كمقارنة ، ذلك اذ عند السيميوطيقى الكبير كريستيان ميتز « وفى طيات (٣) هجوم ميتز المسترسل المدمر على تناظر الفيلم واللغة يجرى تيار مضاد ، نغمة تكاد تكون مكتومة تكافح كى تسمع . تكشف هذه النغمة عن افتتانه بقوانين وقواعد النظام السينمائى الذى يقر بتفككه » . ذلك أن الفيلم عنده يبقى « وسيطا للتعبير أكثر منه نظاما للاتصال ، ذا قواعد عشوائية (٤) أكثر منها جامدة . لا يبنى صانع الفيلم الدلالة جزءا بجزء كما يفعل المستخدم للغة الكلامية . انه ينظم ويشير ويطلق العنان لتيار من التعبير

---

(١) أندرو (ج. دادلى) : نظريات الفيلم الكبرى ص ٨١ ، ٨٢ .
(٢) المصدر نفسه .
(٣) المصدر نفسه ، ص ٢٠٩ .
(٤) المصدر نفسه .

يأتي من الدنيا الطبيعية بقدر ما يأتي منه هو » . ومع ذلك تبقى المشكلة قائمة حول امكانية هذا التقنين ازاء الابداع ، وبما هي مشكلة تحمل في طياتها الاشكالية الأكثر عمومية حول النظرية والابداع ، اذ يكفي أن تعني كل منهما الأخرى (الاشـــكالية / المشكلة) في نطاق ضرب المثل بنظرية ميتز أن يكون المثار عنده بناءا على النظرية ذاتها هو أنه « كي نفهم كيف يعمل هذا الوسيط الفني (الفيلم) من أجـل ونحو حمل الدلالة يجب علينـا أن نبحث (١) في طرائقه لتشكيل ما يظهر عن طريقه » . وبما يعني العودة بالاشكالية لحصرها في مشكلة التقنين ، وعلى غرار ما يذهب دادلي أندرو في استطراده بناءا عليه : « يستدعي ذلك أيضا عودة الى اللغويات » . يستدعي عودة التقنين !!!

---

(١) المصدر نفسه ، ص ٢١٠ .

مازق تعلم السينما.. فى مقابل تعليمها

وبالنظرية.. مقابل التراث الفنى / الفيلمى

ان المعنى بالنظرية من حيث هى « تقنين » لصـــناعة فنية ، لا يستتبع بدوره حتمية « تلقينها » فى تعلم الممارسة الفنية ، والا أصبح من السهل هدم موقف « التنظير » من أساسه باستدعاء الأمثلة الكثيرة لعبقريات فنية استطاعت الابداع الفنى فى ارفـــع مستوياته دون المرور بالاكاديمية التعليمية ، ولكن الجانب الحقيقى الوحيد ــ بالمقابل ــ هو أن تعلم هذه النظرية هو أمر ممكن وطبيعى كذلك بدليل الابداعات الرفيعة التى بزغت على أيدى أكاديميين ومنظرين ، وكل الفرق ــ فى بساطة ــ أن أولئك الذين أبدعوا دون أن يتم تلقينهم بالنظرية ، هم فى الحقيقة قد « تعلموها » ولكن ليس عن طريق « التلقين » بل عن طريق استيعاب التراث الفنى ذاته والذى يحمل بدوره فى طياته ــ أراد المناهضون أم لم يريدوا ــ

هيكل النظرية ، التي تتسرب ولا شك الى مكونات المبدع النفسية والعاطفية والعقلية التي تسترشد بها في ابداعاتها المقبلة ـ حتى دون أن تعترف بهــا ـ تحت دعاوى العديد من المسميات التي على رأسها « الموهبة ولا شيء غير الموهبة » ، وكأن الفنان يمكن ان ينشأ من فراغ

وطالما تتم الاستضاءة بجدلية السبق واللحاق فيما بين النظرية والابداع ، لا يمكن ـ بالتالي ـ أن نكون بصدد رفض تقييمي لابداعات فنانين لم يتخرجوا من اكاديميات أو مدارس الفن ، اذ تصبح هناك قناعة مبدئيــة بالمبدأ الذي يشــير اليــه ـ عن آيزنشتين ـ د٠ يحيى عزمي ، وهو « أن الاخراج كأي فن يتعلم (١) ٠٠ » ـ ٠ وحيث يمكن التأكد من ذلك عبر ما يقول به الباحث البرت فان ايكن: « أنني (٢) حين أستجيب حقا لموقف جديد (وهذا هو المراد بكلمة التعلم) فان سلوكي هذا ليس ثمرة التطور بمعناه العادي ، وانما هو أمر جديد يتسم بالابداع ، شأنه في ذلك شأن كل أنواع السلوك المقرون بالذكاء والتفكير » ـ ٠ لكن ومع ذلك لا يمكن وقف امكانية التحقق على مبدأ التعلم وحده ، أي أن ثمة خــــلاف مع تكملة المبدأ القائلة بحسم عن كون الاخراج يتعلم : « ٠٠٠ ولا يعلم (٣) » بل على العكس يمكن تحقق كلا الميدانين : « التعلم والتعليــم » ، ذلك أن الفرق يكمن في « منهجية برمجة » وليس في مــدى « الامكان » لأي منهما ، فكلاهما « ممكن » ، كما أن « التعليم » عبر كونه « ممكن » انما يدفع « التعلم » دون أن ينفيه طالما أنه قد وجد بادئا بمجـرد

---

(١) د٠ يحيى عزمي : تعليم الفن واعداد المخرج السينمائي ، ص ٨ ٠

(٢) ايكن (البرت فان) : تربية ملكة الابداع ٠ ـ مجلة العلم والمجتمع ، اليونسكو ، فبراير ١٩٨٥ ، ص ٩ ٠

(٣) د٠ يحيى عزمي : المصدر السابق ٠

الرقبة على الأقل ، بدليل أن د . يحيى نفسه يحدد ـ في اطار مبدأ التعلم ـ مهمة أولى لـ « معلم » يقوم بها ، الا وهي مهمة « رصد موهبة الفنان الناشىء وهو المخرج في حالتنا والعمل على صونهـا وتنميتها وصقلها حتى تنضج وتثمر (١) ،وتنضج معها الشخصية الابداعية للفنان » ـ . وهو ـ د . يحيى ـ وان ذكر أن : « دائمـا ما ينتهي دور المعلم بأن يكون دورا توجيهيا (٢) استشاريا » ـ . الا أنه سرعان ما يستطرد متحفظا : « ولكن الدور التربوى والتثقيفي يظل هاما رغم هذا » ـ . أى ما يعنى بالتالى جدليـة للتعليم مع التعلم ، دون أن تنفى أحداهما امكانية الأخرى أو لزومها .

من ثم كذلك فان الفنان الذى ابدع فنا عظيما دون أن يتخرج من أكاديميات تعليم الفـن ، هو بالضرورة قد « تعـلم » ، ولكن بمنهجية مختلفة عن حالة « التعليم » فى الأكاديمية (والتى تتضمن ذلك « التعلم » أيضا فى حـالة المنهجة النموذجية : الأكاديميـة التجريبية) ، وبما يشير الى أن موقف البحث فى أعترافه بالنظرية ، لاينفى أن تعلمها ممكن كذلك بدون التلقين المباشر ، بل انه موقف يرتفع الى التسليم بمقولة أن أعظـم معلم هو التراث الفنى ذاته ، حيث الاتفاق فى هذا الصدد مع ذات ما انتهت اليـه الدراسات السيكولوجية للابداع ، حيث ، قد بينت هذه الدراسات أيضـا ، أن الابداع يحتاج الى اطلاع منظم ومكثف على نمـاذج مما أبدعه الأسبقون (٣) . على أن هذا الاطلاع ليس كاطلاع الفرد العادى ، بل هو اطلاع لتبين الصنعة وليس لمجرد الاستمتاع بنتيجة الابداع ، فهو اتفاق مع ما تطرحه جدلية السبق واللحاق من حتمية دراسـة

---

(١) المصدر نفسه ، ص ٦ .
(٢) المصدر نفسه ، ص ١٢ .
(٣) د. محمد عماد فضلى : بين الأدب والموسيقى ، ص ١٠٩ .

« السابق » في سبيل « القادم » التجريبي . مثلمـــا يرى سليمان جميل في المجال الموسيقي شرطية ، أن العمل التجـــريبي لابد أن يتقدم الينا ما يوحي بأن صاحب هذا العمل قد درس ما سبقه من قواعد دراسة عميقة جدا (١) ، وجرب وعاني معـــاناة حقيقية في استخدامه لأدوات من سبقه من المؤلفين الكبار . هذا بالاضافة الى تقديم ما يؤكد شعوره بضرورة التغيير أو التعديل فيها » .

من هنا فان العمل بامكانية سبق النظرية على الابداع ، لايعني ضرورة قصر تعلم هذه النظرية عبر تلقي قوانينهـــا المجردة فقط . لكن كذلك لايمكن أن يفهم ذلك بأن تقتصر المسألة على التعلم من التراث وحده ، فرب توجه يؤكد من ناحية « البرمجة » على هذه وحدها ، ورب آخر يرى التركيز على الأول فقط ، بينما أن لكل من التوجهين وحده قصوره : فالاقتصـــــار على التراث يجحف الابداع حتمية النظرية فيه ، والتي قد ترد ضمنا عند المطالبة بهذا الاقتصار على التراث ، فهاهو مثلا د . عبد العزيز حمودة يشـــير الى هذه التوجه في كتاب له عن « البناء الدرامي » ، أي بما يعني أنه كتاب دراسة نظرية لتعلم هذا البناء ، أو هو على أقل تقـــدير للتصـــرف عليه ، أي بما هو اقرار ضمني ومباشر بوجوده ـ البناء / النظرية ـ الذي يقر بحثنا بحتميته ، مع ذلك فان د . حمودة لايفتأ يركز على ضرورة التعليم من التراث أولا وأخيرا ، اذ يقول : « واذا أراد الدارس أو المهتم بالأدب المسرحي أن يعرف القواعد والقوانين (٢) التي يتبعها مؤلفو المسرح فمرجعه الأول روائع المسرح العالمي يتعلم منها ما يريد قبل ارسطو وهوراس وغيرهما » ـ . وهو قول صحيح كما أسلفنا التسليم به ، ولكنه من ناحية أخرى لايمكن أن يكون ذلك

---

(١) سليمان جميل : التوالد في التجريبية في الفنون ، ص ١٥٠ .

(٢) د. عبد العزيز حمودة : البناء الدرامي ، ص ١٣ .

هو الطريق وحده ، مثلما يحدد به الكاتب الأمريكي موس هارت موقفــه بقوله ان « تعليم التأليف المسرحي في المدارس مضيعة للوقت (١) . وأن الطريقة الصحيحة لذلك لا يمكن أن تكون الا في المسرح » ــ • حيث بالمقابل يكون الأكثر صحة هو تعليق وولتر كير بأن « ليس هذا صحيحا كل الصحة » ــ • اذ شتان بين القول بأن أحسن معلم هو التراث الفني ذاته وبين القول بالاقتصار عليه •

ومع التمكن دوما من اعمال منظار الجدل في القضيــة ، سوف يضطرد ظهور شتى عناصرها في الاطار الحقيقي لعلاقاتهــا ببعضها ، والدليـــل على ذلك أن ذات العنصر المتعلق بالتعلم مــن التراث سرعان ما يشير بدوره كذلك الى موضـــــوع « الخبرة » ، لتنطبق عليه على التو ذات الجدلية التي نلمم بها علاقة « النظرية » بهذه « الخبرة » • « واذا تساءلت (٢) اذا كان من الممكن للعقل أن يساعد الخبرة لكان ذلك •• ســــؤال يجب أن نأخذه دائما في اعتبارنا حتى لا تصير بحوثنا النظرية بديلة لمشاهدتنا للفيلم » ــ • وعند هذه النقطة يقرر دادلى مباشرة « وفي أى مجال يمكن للمعرفة أن توهن من شأن الخبرة اذا أتاح لها الدارس ذلك • ولكنه ليس حتميا بالضرورة لأن المعرفة يجب ان ترتبط بالخبرة لا أن تـكون بديلا لها » ــ • ومن ثم فهو الأمــر الذى يذكـرنا مثل دادلى « بمقولة سقراط (٣) أن الحياة التي لا نخضعها للفكر لا تستحق أن نحياها • كما يجب أيضا ان نتذكر دائما رد تلميذ ســقراط عليه : (ان الحياة التى لم نحيها لا تستحق ان نخضعها للفكر) » ــ• وهكذا فانه ، لايمكن للمرء أن يجعل من نظرية الفيلم ، التي ما هى

---

(١) المصدر نفسه •

(٢) اندرو (ج• دادلى) : نظرية الفيلم الكبرى ، ص ١٠ •

(٣) المصدر نفسه •

الا مجرد كلمات مرتبة ، صنوا للخبرة بالفيلم (١) ، ولكن في نفس الوقت من ينكر قيمة الجيولوجيا لمجرد أنها تصف ظواهر المكونات الأرضية بمعادلات كيميائية ورياضية ؟ ان تلك المعادلات هي التي تتيح لنا أن نرى موقع الأرض في الكون كله · بالمثل تتيح لنـــا عمومية نظرية الفيلم طريقا لفهم الخبرة بلغة جديدة · لغة تتيح لنا أن نضعها في اطار « خبرتنا الكليـــة » · والا فكيف يتسنى فهم محاولة كاتب عظيم مثل يوجين أونيل وهو الذي « كتب في مستهل حياته (٢) الأدبية ثلاث عشرة مسرحية تؤكد أصالة موهبته (؟) ومع ذلك فقد التحق بمعهد بيكر بجامعة هارفارد ، وهو المعهد المعروف (بمعمل ٤٧) ، وفيه يدرس المؤلفون المسرحيون فنيـــة الكتابة للمسرح على أسس علمية ·· صنع أونيـــل ذلك بعد ان أدرك أن الموهبة وحدها لايمكن أن تغنى عن الدراسة ·· » ·

وقد يبدو مفهوم تلك الجدلية وكأنه اعادة ترديد لما يطرحه جون ديوى فيما اعتبره « الفن خبرة » ، وخاصـــة فيما يرى أنه « حينما يتعلم الفنان من الخبرة ، فانه يحلل ماضيه ليعي ما فيه من نتائج (٣) ، ويطبق هذه النتائج من جديد ويعممها على ما يواجهه من مشكلات الحاضر ، فكأنه يتعلم كيف يعمم ، والتعميم ثمرة النمو والتعلم ، واشارة واضحة للاستفادة من الخبرات السابقة ، ودليل على تغير الانسان كلية أثناء نموه ، كنتيجة لاكتساب الخبرات » — · وصحيح أن هذا قد يبدو متطابقا — صوريا — مع جدليـــة السبق واللحاق المعنية هنا ، ولكن غير الصحيح في المقولة البراجماتية هو منطلقها البراجماتي ذاته ، ومن ثم مايترتب عليها منهجيا كذلك ،

---

(١) المصدر نفسه ، ص ٦١ ، ٦٢ ·

(٢) فؤاد دواره : في النقد المسرحي ، ص ٣٦٤ ·

(٣) د· محمود البسيوني : أسرار الفن التشكيلي ، ص ١٧٨ ·

خاصة من حيث عدم تثويرها ـ بل تواضعيتها ـ لما هو قائم ، ودون استهداف التجديد المتمرد على ما هو قائم ، وانما فقط استهداف الاستثمار البراجماتي لهذا القائم ، بما يحاول تأييده · اما في حدود كونها « تفسيرا » جزئيا يوصف علاقة الفنان بماضيه وحاضره فهو تفسير وصفي صحيح ولاشك ، بل ومتطابق مع ذات الجانب التفسيرى الذى تتضمنه مقولة الجدلية بين السبق واللحاق ، والتى تستتبع بدورها مترتبات تجديدية مختلفة ، من شأنها أن تتفادى ـ ولاشك ـ الانتقادات التي توجه الى التواضعات النظرية / الخبرة ، بما هى قائم / تقليدى / أكاديمى ، حيث يرتفع الموضوع بقضية التعلم والتعليم الى بعدها التثويرى ، أى حيث يصبح الموضوع قضية تجدد وتجديد تتضمن ـ جدليا كذلك ـ القضية الأولى عن التعليم والتعلم ·

فمثلا وازاء نموذج يوجين أونيل ، يمكن تتبع سيلا من الخلافات حول هذه النقطة حتى من معاصرى لأونيل مثل دورنمات ، فالفنان ـ فى رأيه ـ ليس فى حاجة الى الدراسة الأكاديمية (١) لأن تلك الدراسة هى التى تحتاج الى ما يكتبه الفنان · وليس العكس ·· واذا لم يتوصل هو (بنفسه) الى تلك الأصول ، فان الدراسة الأكاديمية لا تستطيع أن تساعده فى عمله بأصول مقعدة » ـ · لكن الحديث هنا موجه الى هدف توصل الكاتب او المبدع الى فرديته التى يجب أن يتوصل اليها (بنفسه) ، وكأنه يمكن أن يبدأ من فراغ متناسيا القديم الذى يسبقه ، سواء كان التعرف عليه عبر النظرية او عبر التراث ·· والحقيقة أن من سيكتشف (بنفسه) فرديته ، انما لابد أن يكتشفها سواء بالدراسة الأكاديمية النظرية أو بالتعلم من التراث اللذان (معا) يمثلان « منهجه » التعرف على ما سوف

---

(١) د· ابراهيم حمادة : نظرية دورنمات فى الدراما ، ص ٢٨ ·

يتمرد عليه ذلك المبدع / المكتشف ، أى أنهـــا قضية لايمكنها أن تزيح الموضوع الأساسى للتعليم والتعلم بمجرد ذكر « الأكاديمية » ٠٠ فالقضية التى يعرج عليها دورتنات هى قضية الموقف من التقاليد ، من قبيل ما يتعرض له د ٠ حمودة لدى عرضه فى ايجاز للتعريف بكتاب « تنمية الابداع » للدكتور زين العابدين اذ يصرح د ٠ حمودة عنه مؤكدا « أن أهميته تكمن فى أنه ينفى فكرة الموهبـــة المطلقة كأساس منفرد للابداع والابتكار (١) ٠٠ وكأن الباحث يعيـــدنا بصورة غير مباشرة الى مقولة (اليوت) الشهيرة بأن الموهبة وحدها لاتكفى ٠٠ ولابد أن تنمى تلك الموهبة خاصة لمن يريد أن يستمر فى الابداع بعد سن الشباب ٠٠ اذ تحتاج موهبته الى تغذية دائمة عن طريق الانتماء الى تيار التقاليـــد الأدبيـــة » ــ ٠ أى تلك التى مردها ــ كما عرفنا ــ هو « الشـــاعر الناقد الغـــربى المعاصر ــ ت٠س٠ اليوت (٢) ــ حين أخذ يبين لقرائه فى مقالته (التقليـــد الأدبى والموهبة الفردية) كيف يتحتم أن تجد موهبة الفنان الفرد مكانا لها فى اطار التقاليد ، أو قل بعبارة أخـــرى ، أنه لابد من (عمود) يستند اليه الشاعر أو الفنـــان ، بحيث يكون للتقاليـــد التاريخية دورها وللموهبة الفردية دورها ، دون أن يطغى أحدهما على الآخر » ــ ٠ فتلك هى القضية فى بحث المبدع عن فرديته دون أن يكون فى ذلك نفى « للتعلم » ســـواء كان من التراث أو مـــن النظرية ، طالما أن موضوع القضية هنا هو « فردية » أو « تفرد » المبدع / المكتشف / المجدد ، دون أن تزيح هذه القضية موضـوع التعلم من أساسه ٠٠ أما ولكى يتم تضمين القضيتين فى موضوع

---

(١) د٠ عبد العزيز حمودة : تنمية الابداع ، مجلة عالم الكتاب ، عدد أول يناير / مارس ، ١٩٨٤ ، ص ١٦ ٠

(٢) د٠ زكى نجيب محمود : فى فلسفة النقد ، ص ١٤٣ ٠

واحد دون أن يتنامى أحدهما الآخر ، فان المسألة تصبح محدودة بطريقة البرمجة التي من شأنها تحقيق ذلك .

وفي كل شق من جوانب هذه الجدلية ، لابد أن تنشأ المحاذير لدى برمجتها : التعلم والتعليم ، التراث والنظرية .. ففي برمجة التعلم والتعليم عبر التراث مثلا ، سوف نجد ـ كما أشرنا ـ أن ثمة مخاطر للتجمد بما هو قائم ، وهي في هذا الشأن ينطبق عليها أول ما ينطبق ذات الاتهام الذي دأبت الأصوات على توجيهه الى النظرية في الفن ، فرب توجه ينادي بالتعلم من التراث بحجة عدم التقيد بنظرية تلقينية تقيد الابداع ، ليقع هذا التوجه فيما يزعم بمحاولة تجنبه .

هكذا مثلا وحيث البديع الهمزاني « يسوق مقاماته في شكل قصص درامية صغيرة ، يمكن اعتبارها مجتمعة قصة واحدة طويلة .. » (١) ـ . نجد أنه قد « حرص أن يجمع في كل مقدمة طائفة من الأساليب البلاغية المصنعة (٢) » .. وقد قال ابن الطقطقي في كتابه (الفخري في الآداب السلطانية) : (ان المقامات لايستفاد منها سوى التمرن على الانشاء ، والوقوف على مذاهب النظم والنثر) . ومن يتابع البديع في مقاماته ، يحس بحق أنه ألفها لغرض التمرين على الكتابة والانشاء ، فانه يعنى دائما بالوصف ، ولا يصف شيئا الا وأكم فيه العبارات (ورصها رصا) ، ليختار منها الكاتب ما يريد » ـ . وازاء مثل هذا النموذج يصح القول بأن أشد ما في تلك المرحلة من مخاطر على العمل الابداعي (٣) هو

---

(١) عبد اللطيف البرغوثي : الفلكلور والتراث ، ص ١٠٦ .

(٢) المصدر نفسه ، ص ١٠٦ ـ ١٠٧ .

(٣) د. عبد الستار ابراهيم : آفاق جديدة في دراسة الابداع ، ص ٥٢ .

سيطرة الخبرات السابقة (القراءات والمناقشـــات والملاحظات وغيرها) على افكار الأديب او الفنان أو العالم · فياتي عمله متأثرا بتلك الخبرات · هذه الظاهرة ليست نادرة ، ويتحدث عنهـا نقاد الأدب ـ ربما خطأ على أنها نوع من السرقات الأدبية » ·

لكن من ناحية اخرى وحيث كانت العرب تروى وتحفظ · فقد « كانت للحفظ ـ عندهم ـ مزايا ليس التقليد والترديد والسرقة فيها (١) ، لأنهم كانوا يشترطون نسيان المحفوظ (لتمحي رسومه الحرفية الظاهرة ، اذ هي صادرة عن استعمالها بعينهـا ـ مقدمة ابن خلدون ٤ : ١٢٩٦) ولأنهم لم يحرصوا على حفظ الشـــاعر الأشعار ، واطلاعه عليها وفهمها واستيعابها الا (لتلصق معانيهـا بفهمه ، وترسخ أصولها فى قلبه ، وتصير مواد لطبعـــه ، ويذوب لسانه بالفاظها · فاذا جاش فكره بالشعر أدى اليه نتائج ما استفاد مما نظر فيه من تلك الأشعار ، فكانت تلك النتيجة كسبيكة مفرغة من جميع الأصناف التى تخرجها المعادن ·· وكطيب تركب من أخلاط من الطيب كثيرة ، فيستغرب عيانه ، ويغمض مستبطنه ـ عيـــار الشعر ، ص ١٠) » ·

لكن ومن وجهة اخرى ما ان يتعرض يوسف بكار لذات الموضوع الذى « ينضوى (٢) تحت لواء (الابداع) ، ويدخل فيما يسمى اليوم (الاطار الشعرى) ، أو (المجال الثقافى للشاعر) » ـ · وما أن يشير الى مقولة الشاعر المرحوم محمود حسن اسماعيل التى تنطق بالسنة اتجاه كامل : « انا لا اعترف ابدا بأى شعر ترتبط جذوره بثقـــافة الكتب · لابـــد أن ينبع الشعر من التجارب النفسية

---

(١) يوسف بكار : الاطار الشعرى فى النقد العربى القديم ، ص ٥٩ ·

(٢) المصدر نفسه ، ص ٥٦ :

المستقلة ·· من انصهارات الشاعر في العالم الواقعي الذي يعيش فيه حتى يأتي ذلك مناقضـــا للتوجـه المقابل ، على ما يقول به أندريه مالرو في كتابه عن الفن « أصوات الصمت » حيث عنـده « لا يشغف الفنان بغناء الطيور قدر شــــغفه بالموســيقا (١) ، ولا يعجب الشاعر بغروب الشمس قدر اعجابه بقصائد الشعراء عن هذا الغروب » ـ · وهو ما تشرحه د · أميرة مطـر بقولهـا : « أي لا يكون الفنان فنانا لاعجابه بمناظر الطبيعة ، بل بزيارته للمتاحف والمعارض الفنية (٢) واطلاعه الدائم على أساليب السابقين عليه » ـ · ومن ثم يكون ذلك الرأي أحادي الجانب لدي تسليمه بسبق التجارب الفنية وحدها ، بما يدفع بكار في تعليقه على مقولة حسن اسماعيل ـ وهي الأحادية الجانب كذلك بدورها ـ الى القول بأن الأصح هو « أن الثقافة لاتخلق الموهبة ، وأن انعدامهـا يقتلها أو (٣) يخنقها » مستندا في ذلك على مقولة قديمة لهوراس في فن الشعر بهذا الصدد ، بل ويتعجب « كيف غابت هذه الحقيقة عن ابن خلدون (٤) ، حين اطمأن الى أن الملكة الشعرية (تنشأ بحفظ الشعر ، وملكة الكتابة بحفظ الأسجاع والترسيل) والى قوله : (اعلم أن لعمل الشعر واحكام صنعته شروطا : أولها ، الحفظ من جنسه ، أي من جنس الشعر ، حتى تنشأ في النفس ملكة ينسج على منوالها ···) ؟ ولابن خلدون نظـــائر في عصرنا ممن يرون أن (الموهبة) لاتأتي الا بالدراسة ولا تكتسب الا مع الأيام » ·

هكذا اذن سيغدو كل شق وحده قاصرا ، فحتى اذا ما فهم التعلم من التراث من حيث جدلية علاقته بتعلم نظريته ، ومع ذلك

---

(١) في د· أميره حلمي مطر : فلسفة الجمال ، ص ٨ ·
(٢) المصدر نفسه ·
(٣) يوسف بكار : مصدر سابق ·
(٤) المصدر نفسه ·

يظل الشق الخاص بوعي معايش للتجربة ، شاخصا ضمن الجدلية سواء بصدد التعلم أو الاقدام على العملية الابداعية ، فان التعلم من التراث ربطا باللحظة التاريخية الراهنة لابد وأن تنبثق منه لحظة وعي نظرى ازاءه ـ التراث ـ بما من شأنه اثارة ـ بالسبق ـ للابداع القادم ·· وعلى سبيل المثال ، فانه عبر ما خلفته نكسة يونيو ٦٧ كتب الفنان حسن سليمان موجزا عن « ظاهرة تحددنا الآن وتكبلنا ، حيث « نخشى التصرفات التلقائية ونخشى حساب الضمير ونخشى التصرفات الفـــردية وترتاب فى بقيـــة الرفاق كـــما نخشى المجهول » (١) ـ · وازاء تلك الظاهرة يرصد موقفه الشخصى ومن ثم قراره : « أضغط على نفسى كى أعمل فتتقاذفنى الأفكار لتلقى بى الى مجموعة من رموز مستهلكة وخبرات قديمة فى الصنعة فأتمرد على نفسى وأشعر بشىء يموت فى أعماقى فلا يسعنى سوى أن أتمرد ثانية ولكن على يأسى » (٢) ـ · ومن ثم فهى ديناميه المعاناة لدى فنان ازاء عصره ، « فالمواطن لم يعد يملك ماضيه لأنه قد فر من بين يديه الى غير رجعة · كما لا يملك حاضره لأن الحاضر يملكه الأقوياء خارج الحدود · ومن هنا عليه أما أن (يستهلك) ما هو جاهز فى الماضى ، أى التراث وهو ما لم ننتجه بأنفسنا بل أنتجه الأسلاف · واما أن (يستهلك) ما يفد عليه من الخارج ، وهو جاهز لا يصنعه بنفسه » (٣) ـ · فما عليه اذن الا أن يخوض جدلية الابداع ربطا

---

(١) حسن سليمان : حول المعاناة فى الخلق ، ص ١٢٦ ·

(٢) المصدر نفسه ، ص ١٢٤ ·

(٣) د· صلاح قنصوه : الواقع والمثال ·· مساهمة فى نقد العقل المصرى فى الثمانينات ، ص ٢٢ ·

بلحظته الراهنة ، اى وعيا بجدليتها الحقيقية ما بين ماضيها وحاضرها ومستقبلها » وأما مسألة الهوية والأصالة فاعتقد أنها مشكلة زائفة استدرجنا اليها احتجاجنا ضد الغرب ، لأنها لاتعنى سوى الوجود فى مقابل (الآخر) • فكان الأساس هو الآخر وكيف أثبت نفسى ازاءه » (١) ـ • وبما يحتم ضرورة الوعى الشديد بهذه المصيدة ، دون اهدار أو انسلاخ من جذور نتعلم منها كيف نتمرد عليها •

---

(١) المصدر نفسه ، ص ٣٢ •

اختيار السينمائيين فى امتحانات القبول ومأزق القياس السيكولوجى للابداع

طالما قد عرضنا لقضية التعليم والتعلم للمحترف السينمائى، فلن يفوتنا فى قضية بدء الفنان السينمائى ان نعرج بالتالى على المشكلة / المدخل فيها ، ألا وهى الاختيارات التى يتم من خلالها اختيار مبدع للمستقبل ، وهى المشكلة التى ظلت تمثل استشكالا حقيقيا بطول تاريخ أكاديمية الفنون عامة ومعهد السينما خاصة . ولقد تجسدت ملامح تلك المشكلة ـ دائما ـ فى كل من طرفى محاولة الحل : الطرف الأول متمثلا فى الاستسهال الاجتهادى الذى يقوم على اختيار الطالب المتقدم للالتحاق بالمعهد بأن يواجه لجنة من الممتحنين ، وحيث كان مصيره يتقرر فى مجرد جلسة لقاء شفاهى قد لا تتعدى أحيانا بعض دقائق ، وحتى اذا طال زمنها فان ما يدور فيهـــا لا تحكمه منهجية تفكير محدد ، الا ما يتمنى لقط الخبرة

واجتهادات أعضاء اللجنة ... وذلك في مقابل مشكلة الطرف الثاني بدوره ورغم أنه المتمثل في المنهجية العلمية التي تقوم – أساسا – على جهود الأبحاث النفسية المنجزة في مجال الابداع الفني ، وهي التي قدمت ثراء عظيما لهذا الحقل ، الا أنها طرحت لنا في طياتها اشكالاتها التطبيقية من ناحية ، وكذلك ما يعترى « صدق القياس » نفســـه من ناحية أخرى ، حيث كانت تبدأ الاشكالية الحقيقية ، بل وتبقى مستمرة ، في مجال علم النفس حال التعرض للتفرقة بين الوظائف النفسية والوظائف الفيزيولوجية من حيث أن « الفارق الرئيسى (١) هو أننا نربط بين الوظيفة الفيزيولوجية وبين عضو محدد ، ولكننا لا نستطيع أن نقرن بين وظيفة ما كانفعال الغضب وبين عضو محدد في جسم الانســـان ولا نستطيع أن نقرن بين تغير الحال النفسى وبين عضو محدد في الانسان » . ومن ثم فهذه هي الوظائف السيكولوجية التي تجرى المحاولة لقياسها . فاذا ما كان القيـــاس ، وحللت العلاقات بين المقاييس المختلفة فيما يسمى بمعامل الارتباط لاستخراج تجمعات احصائيـة مختلفة تسمى بعوامل أو أبعـــاد او محاور الســلوك الرئيسية . لتأكدت الاشكالية من جديد حال التعرف على أن « هذه الأبعاد أو العوامل هي في الواقع مفاهيم احصائية (٢) تقوم – على حد تعبير الدكتور مصطفى سويف – بمثابة خطوط وهمية كخطوط الطول والعرض على الكرة الأرضية ، ليس لها وجود فعلى في الحياة النفسية ، لكنها مفيدة جدا في بنـاء علمنا » . بل « وما تزال التصنيفات والتقسيمات التي لجأ اليها علماء النفس للتمييز بين الوظائف السيكولوجية ورسم خريطة لمناطق النفس ، ما تزال

---

(١) د. مصطفى سويف : قياس قدرات الابداع الفني في .. اكاديمية الفنون ، ص ٦ .

(٢) عبد الستار ابراهيم محمد : بين النظرية والمنهج في علم النفس ، ص ٢٨ .

بعيدة عن الوضــوح » (١) ٠ لذلك نعند التعرض لاختبارات فيول داوسين جـفد في السينما ، بما هي موضـــــوع يتمحور حـــول « الابداع » ٠ وبالرغم من أن « الكلمة تستخدم الآن أكثر ما تستخدم في مجالات علم النفس » (٢) لكن « وعلى الرغم من كثرة ما كتب في الدراســـات السيكولوجية بوجه خاص عن الابداع والعمليــة الابداعية ومقوماتها وخصائص الشخص المبدع فلا يزال الغموض يحيط بالموضوع » (٣) ٠ بل انها (٤) ذات الحيثية التي تشكل دائمـا أوليـا وأســاسيا لصياغة بحث د٠ عبد الستار ، الذي يستهله (٥) : « مدخل : بالرغم مما شهدته بحوث الابداع ــ في مجالات الحياة والعلم والفن وغيرها ــ من اهتمام كثيف من علماء النفس في الحقبتين الأخيرتين من تاريخ هذا العلم ، فان التركيز الضخم على التكنيك وجمع الحقائق جعلا من نمو معرفتنا وتنظيمها فيما يتعلق بهذا الموضوع أمرا محدودا ٠ ويبدو أن أحد الأسباب الرئيسية لذلك هو عجزنا عن التقدم في مستوى الصياغة النظرية والتنظيم بين الوقائع المتجمعة في دراستنا لهذه العملية العقليــة العليـــا ٠٠ » ٠

---

(١) صلاح قانصوه ٠ النظرية العامة للأنساق ٠٠ في علم النفس ، ص ٥١ ٠

(٢) د٠ أحمد أبو زيد : تمهيد ٠٠ الظاهرة الابداعية ، ص ٥ ٠

(٣) المصدر نفسه ٠

(٤) جدير بالذكر للقارىء كتابنا هذا عن « الفنان السينمائي » أنه يمكن الرجوع الى البيانات التفصيلية لكل المواد المرجعيــة المشار اليها في هوامش الفصول المختلفة ، خلال ثبت تفصيلي للمراجع في نهاية كتاب « النظرية والابداع في سيناريو واخراج الفيلم السينمائي » تأليف د٠ هاشكور ثابت ، من اصدار الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٢ ٠

(٥) د٠ عبد الستار ابراهيم : ثلاثة جوانب من التطور في دراسة الابداع ، ص ٢٥

وقد يظهر ثمة دفاع ، ولكنه لابد وأن يبدأ كذلك بالاعتراف على سبيل التحفظ من أن « المداخل المتبعة كثيرة ومتفرعة ، حتى انها قد تبدو متنافرة » (١) . ليقال من ثم : « لكنها فى الحقيقة متكاملة ، على نحو ما يظهر جليا عند مراجعة نتائج كل منها » . ومع ذلك يبقى الاعتراف بأن « كثرتها وتفرعها كانا نتيجة لطبيعة الظاهرة موضع الدراسة ، فالظواهر النفسية بطبيعتها مركبة ، الى الحد الذى جعل بعض المفكرين يظنون انها عصية على البحث العلمى (٢) . فاذا جئنا الى ظاهرة الابداع وجدنا نصيبهـا من التركيب اكبر ، ومن هنا تزداد حاجتها الى تعدد المداخل ، وتنوع أساليب الملاحظة والتجريب » . كما أن « بعض علماء النفس الذين اهتموا بدراسة العملية الابداعية وتحليلها يميلون الى التمييز فيها بين عدد من (المراحل) أو (المراتب) يختلفون حــــول عددها واهميتها (٣) وان كان البعض الآخر يرفضـــون هذه التسميات ويفضلون الكلام عن (أوجه) أو (مظاهر) هذه العملية الابداعية ... خصوصا وأن هذه العملية بكل (أطوارها) كثيرا ما تحدث فى فترة وجيزة للغاية بحيث يصـــعب الفصــــل بينها الا من الناحية النظرية البحتة ولأغراض التحليل فحسب . ومع ذلك فان هذا التمييز بين (اطوار) العملية الابداعية او جوانبها أو مظاهرها يكشف لنا عن مدى تعقدها ، وانها تتألف من مجموعة متشابكة من العمليات المعرفية والدافعية التى تتضمن كثيرا من عناصر الادراك والتذكر والتفكير والتخيل وغيرها » . مما استحالت امامه امكانية الوضوح والحسم اليقينى فى مجالات علم النفس حتى الآن اضافة الى ما دأب د. سويف نفسه على الاقرار به طالما « كان الموضوع

---

(١) د. محمد عماد فضلى : بين الادب والموسيقى ، ص ١٠٧ ، ١٠٨ .

(٢) د. أحمد ابو زيد : المصدر السابق ، ص ٣٢ .

(٣) المصدر نفسه .

بالغ التعقيد مثل موضوع الابداع » (١) • فانه بصدد مجال البحث السيكولوجي في العملية الابداعية خاصة ، و « على الرغم من تعدد البحوث التي تناولت الابداع فانها لا تزال عاجزة (٢) عن أن تفسر صورة المبدع كبناء شخصي يسعى الى التكامل مع محيطه الاجتماعي • وتنتهي الى ان الفهم المنشود لا يمكن احرازه من مجرد الاهتمام بوصف قدرات المبدع » • وهي الملحوظة التي تبدأ منها المشكلة التي يتصدى لها أحد باحثي الابداع (٣) ، كواحدة من محاور عديدة تجتذب البحث في هذا الصدد ، ولكنها تظل رغما عن ذلك محلا لكشف التناقضات بها ، خاصة اذا ما كان استخدام الاختبارات النفسية في قياس الفروض الفردية في القدرات الابداعية ، مازال يثير عددا من المسائل والشكوك ، وهي المشكلة التي يعالجها علماء النفس أنفسهم تحت عنوان « صدق القياس » • « فكرة اجراء اختبار للقياس تعود بنا الى المشكلة الاساسية ، وهي معرفة ، أو ادعاء معرفة ، ما هو الابداع » (٤) •

فمن حيث الاختبارات ذاتها لقياس القدرة الفنية ، وحيث لم يمكن استخدامها مع عباقرة الفن أنفسهم ، لهذا أجريت الاختبارات المختلفة لقياس هذه القدرة على تلاميذ المدارس (٥) ، وكان أبرزها اختبار قياس القدرة العقلية أو الذكاء ، واختبار الحكم الجمالي الذي وضعه ماير • وقد تكون لهذه الاختبارات نتائج عملية

---

(١) د• مصطفى سويف تصدير كتاب الابداع والمرض النفسي للدكتورة سلوى سامي الملا ، ص ١٠ •

(٢) د• مصطفى يوسف : تقديم •• كتاب القيم الخاصة لدى المبدعين ، ص ج •

(٣) ينظر د• محي الدين أحمد حسين : القيم الخاصة لدى المبدعين •

(٤) وسكلاند (جوردون) : مشكلة الابداع الفني ، ص ٤٣ •

(٥) د• عز الدين اسماعيل : التفسير النفسي للأدب ، ص ٢٧ •

ايجابية في ميدان التربية . « ولكن ليس من الحكمة ان نظن ... انها تزودنا بأكثر من اشارة اجمالية الى الحالة العقلية . واذا شئت الدقة والضبط فاعلم أن ما تقيسه تلك الاختبارات أمر غير محقق دون أدنى شك » (١) » . اذ يصعب التسليم « بفكرة حاصل الذكاء ، على النحو الوارد في حاصل عددي وكأنه مقياس لذكاء الفرد بنفس درجة اليقين التي تســـجل بها وزنه ماكنة لتحديد الأوزان » (٢) . اضافة الى ما يشير اليه جون لويس من « أن الذكاء يجب ألا يخلط بحاصل الذكاء كما يجرى قياسه (٣) باختبار حاصل الذكاء ... I.Q... (٤) وذلك ان كان القائم بالاختبار قد قرر سلفا بأنه يريد أن يختبره ويسميه (ذكاء) » . فما البال اذن حال ربط مقاييس الذكاء بقياس الابداع ؟ .. لابد وأن تكون نتائج ربط غير دقيق ولا شك .. دون أن يفوتنا ان هناك من يحب أن ينظر الى ذلـــك « نظرة جديدة تختلف عن النظرة التقليدية اليها (٥) وبخاصة عند جاكسون وجتزل في بحثهما المشهور » .

---

(١) في ، المصدر نفسه ، يحيل د. عز الدين اسماعيل الى (أ. ل. زانجويل : مدخل الى علم النفس الحديث ، رقم ١٤٩ من سلسلة الألف كتاب ، ص ٢٠١ ، انظر كذلك ص ٢٢٩ من نفس الكتاب في نفس المرجع) .

(٢) لويس (جون) الانسان ذلك الكائن الفريد ، ص ٢٦٤ .

(٣) المصدر نفسه ، ص ٢٦٥ .

(٤) يشير د. مصطفى سويف الى أن التقدم في كفاءة القياس قد نتج عن تقدم في بعض فروع الرياضة والاحصاء ، وبوجه خاص تلك النهضة التي حدثت في ثلاثينات هذا القرن في أسلوب التحليل الاحصائي المعروف بالتحليل العاملي . ففي هذه الفترة نشر (ثرستون) « طريقته المركزية » ، ونشر (لزلي) طريقته المعروفة باسم Maximum Likelihood ، ونشر (هوتيللينج) طريقته المعروفة باسم Principal Components ـ انظر د. مصطفى سويف : قياس قدرات الابداع الفني في " اكاديمية الفنون ، ص ٦٠ .

(٥) د. فؤاد أبو حطب : دور التربية في تنمية التفكير الابتكاري ، ص ٤٦

اذ يؤكد د. أبو حطب « ان . الحصـــول على درجات عالية في اختبارات التفكير التقاربي (الذكاء مثلا) هو شرط ضروري وليس شرطا كافيا للحصـــول على درجات عالية في اختبارات التفكير التباعدي (الابتكار) » . لذلك فان ما « ينبغي الانتباه اليه(١) هنا هو ضرورة التمييز بين الابداع والذكاء على اعتبار أنه ليس ثمة بالضرورة علاقة تطابق بين الاثنين . وهذه مسألة شغلت بال الكثيرين من علماء النفس وبوجه خاص العلمـــاء الأمريكان الذين اهتموا بتبين أن مقاييس الذكاء المعروفة ليست معيارا صـــحيحا لقياس مستوى الأصالة والابداع .. بل ان مستوى الذكاء المطلوب للابداع يختلف من مجال لآخر بحيث أنه قد يكون منخفضا في بعض الأحيان لدرجة تثير الدهشة » . وهكذا نجد أن « هؤلاء العلماء لم يتفقوا مع ذلك (٢) على تحديد مقومات هذه القدرات الابداعية بشكل واضح ومحدد ودقيق .. » . حيث « يختلفون (٣) في تحديد هذه المحكات والمعايير التي يحكم في ضوئها بابداعية العمل » . خاصة وأن ثمة تناقض فيما هو الاعتماد ـ عند تطبيق القياس ـ على افراد لمقارنة « أداء المتفوقين (٤) منهم ابداعيا (وفق تقدير النقاد) ، بغير الناجحين (بتقدير النقاد أيضا) .. » . أو بسؤال المحكمين (وليكونوا من بين الأساتذة او المدرسين) ، اذ مع ذلك يكون الاقرار بأنه : « لا شك (٥) اذن في فاعلية هذه المقاييس حتى على فرض أن يكون الخبراء والنقاد من بين ذوي الأحكام المجردة عن الهوى والذاتية ، وعلى فرض أن تكون مفاهيمهم

---

(١) د. أحمد أبو زيد : مصدر سابق ، ص ٩ .

(٢) المصدر نفسه ، ص ٧ .

(٣) المصدر نفسه ، ص ٦٣ .

(٤) د. عبد الستار ابراهيم : مصدر سابق ، ص ٢٤ ـ ٣٥ .

(٥) المصدر نفسه ، ص ٣٦ .

عن عناصر عن عناصر الابداع جيدة متسقة ، وموحدة وملائمة ، ولو أن هذه الأمور من العسير دائما تحققها في أكثر العقول نزاهة وتجردا عن الهوى » .

وهنا يصدق ما يرصده وستلاند من نقد لعالم النفس في هذه الحالة باعتبار « أن ما يفعله هو اكتشاف وقياس بعض الصفات المتعلقة بما يعتبره مجتمعنا عملا ابداعيا » (١) . وهو ما سوف يتناقض من ناحية اخرى مع ما نتعرف عليه عن العملية الابداعية من أنهـــا « نوع من (الصراع) بين ما يسـميه المفكر الألماني أوتورانك (لأيديولوجية الذاتية) أو الشخصية و (الأيديولوجيا الجماعية) السائدة في المجتمع (٢) . وذلك في مجال كلامه عن (أيديولوجيا الفن) . فالفن ، ومثله في ذلك مثل بقية أنواع الابداع ، ليس مجرد تعبير عن الذات (لأنه يســتعين بالصور والصيغ التي ترجع الى أصل جماعي) ، كما أنه في الوقت ذاته ليس مجرد تعبير عن الأيديولوجيا الجماعية (لأن الابداع الفني يشبع حاجات الفنان الشخصية ويعبر عنها) . ولذا كان رانك يرى أنه كلما كان الفنان أكثر ابداعا زاد الصراع بين حاجاته الشـخصية واحتياجات الجماعة ومطالبهــا ، وعلى ذلك فاذا كان الفنان يعيش في صراع دائم مع المجتمع فان ذلك لا يرجع الى أنه انسان مريض أو بالأحرى (عصابي Neurotic) كما يزعم فرويد وانما يرجع الى أنه انسان (مبدع Creative) .

كذلك أيضا ، واذا ما تم الاستغناء عن المجتمع كحكم قياسي ، والاستناد على المحلل أو عالم النفس ذاته في هذه المهمة ، لجـــد

(١) وستلاند (جيرهون) : مصدر سابق ، ص ٤٢ .
(٢) د. أحمد أبو زيد : المصدر السابق ، ص ٣١ .

« ان عالم النفس ذاته ليس (وبالطبع لا ينبغي أن يكون) معنيا بعملية اصدار الأحكام (١) ، بل ينصب اهتمامه على أشياء أخرى من قبيل : كيف يصل النـــاس الى أحكامهم ـ وليس على ما اذا كانت الأحكام (صائبة) أو (خاطئة) ٠٠٠ ان هدف عالم النفس ، بصفة عامة ، هو البحث في الكيفية التي يخلق بها البشر ويبدعون ، وليس أن يقرر قيم ينحصر الابداع » ٠

ومع كل الثقة فيما يورده د ٠ سويف من ثقة أنه « قد تأكد لدينا بكل ما تعني كلمة التأكد في العلم (٢) من معنى من قيمة هذه المقاييس في بيئتنا وجدواها وكفاءتها من حيث احتفاظها بالخصائص التي تجعلها أدوات علمية قيمة أي على درجـــة عاليـــة من الدقة والموضوعية والصدق » ـ ٠ الا أنه ليس هنـاك من دليل على عدم الاطمئنان التام الى نتائج دقيقة لهذه المقاييس الا ذات ما يعتبره د ٠ سويف مجرد درجة من الاطمئنان عند ما يقول « ونحن نحدد ثقتنا في أية درجة على المقياس بأنها غالبا لن تزيد على ما يساوى ضعف الخطأ المعيارى فوق الدرجة وتحتها (٣) ٠ بعبارة أخرى ان أية درجة ينالها الشخص على مقياسنا اذا لم تكن هي بالضبط درجته الحقيقية فلن تخرج درجته الحقيقية على ان تكون أكثر أو أقل من هذه الدرجة بمقدار ٦ر٠٦ وفي حدود هذا المدى نولى ثقتنا للدرجة التي نحن بصددها » ـ ٠ لذلك وعندما يتناول بالتحليل السبب وراء « الدرجة ٥٠ التي حددناها كحد أدنى يجب أن يحصل عليه المتقدم للالتحاق بمعاهد الأكاديمية » ـ ٠ فانه (د ٠ سويف) يصل الى الاقرار بالسبب انه « لا لشيء الا لكي نضمن اننا لم نخطىء بترك

---

(١) وستلاند (جيرالدين) : المصدر السابق ، ص ٤١ ٠

(٢) د ٠ مصطفى سويف : قياس قدرات الابداع الفني في ٠٠ اكاديمية الفنون ، ص ٦٦٠

(٣) المصدر نفسه ، ص ١٢ ـ ٢٣ ٠

اى شخص يكون موهوبا » (١) ــ ٠ وهو ضمان مطلوب ولا شك ، الا أنه عندما يتضح أنه مجرد درجة من الضمان تستند على الاحتياط لا أكثر ، فان عدم الاطمئنان ــ من ناحية أخرى ، يصبح كامنا فى طبيعة المقياس ذاته ، حيث يتضح ذلك فيما يستطرده د ٠ سويف مقرا بطبيعة هذا الاطمئنان اذ « بطبيعة الحال كان يعنى ذلك أننا أخطأنا فى الاتجاه المضاد بأخذ عدد من غير الموهوبين (٢) ولكننا فضلنا هذا النوع من الخطأ على النوع الأول لأن الخسارة تكون فادحة حقا بالنسبة للمجتمع اذا تركنا الموهوب الحقيقى » ــ ٠ ومن ثم فمثل هذا الهدف الســـــامى لا يصبح متحققا الا بطــريق الاحتياط فقط ، دون أن يعبر ذلك عن دقة فى المقياس ذاته ، رغم كل الأمل فى التوفر على دقة معيارية علمية (٣) ٠

وقد يبدو الحديث هنا وكأنه ضمن « ظهور بعض الأصوات التى أخــذت تهاجم بقوة (٤) التقنية والقياس فى علم النفس ،

---

(١) المصدر نفسه ٠

(٢) المصدر نفسه ٠

(٣) يجدر التأكيد على أننا لا نصادر على التهمة العلمية العظيمة المبذولة فى مجال قياس الابداع الفنى قياسا علميا . كما لا يمكن أن يكون دورنا فى البحث معوقا لما يمكن أن تصل اليه نتائج التطوير بالبحث فى هذا الصدد ، بما قد يستتبع مواقفا توفيقية تؤثر على تطبيق هذه النتائج من مثل ما أدى الى ما ذهب اليه د٠ سويف نفسه : « لقد أبقينا الامتحانات الفنية على ما هى عليه واكتفينا باضافة المقاييس النفسية الى جانبها بالصــورة التى أوضحناها ٠ لا لشىء الا لاعتبارات احترام ما جرى الناس عليه واحترام المشاعر والعادات التى كونوها حول هذا الذى جروا عليه » فما هــذا فى رأينــا الا خضــوع لموقف مضاد لا نقبل تصنيفنا ضمنه ، خاصة مع تسليمنا الكامل مع د٠ سويف « أن امتحانات القبول بشكلها التقليدى لا يستطيع المتخصص فى العلوم النفسية أن يقبلها بسهولة » (د٠ مصطفى سويف : المصدر نفسه ، ص ١٤ ، ص ٧) ٠

(٤) عبد الستار ابراهيم : النظرية العلمية ومؤتمرات علم النفس ، ص ٣٨ ٠

واستخدام الاحصاء ، وأن « معاملات الارتبـــاط بينهما » ؟! » ـ ٠
ومع ذلك لا يمكن أن يكون هذا الموقف من « القياس » الا تقريرا لحالة دون أن يرتفع الى درجة المصادرة على ما هو محتمل من تطـــور ، اذ بالمقابل يمكن تذكر أنه قد « جاء يوم على الوظائف العضــــوية لم تكن تقاس ، ثم حدث التقدم وأصبحت قابلة للقياس » (١) ـ ٠ الأمر الذي يقود باحث نفساني الى الاعتراف ـ بمـــا هو الأمانة العلمية ـ بأنه « قد تكون بعض النتائج غير مشجعة وخطواتنـــا متعثرة (٢) اذا ما نظرنا اليها في ضوء الآراء المتزمتة التي ترى أن وسائلنا لاتتناسب مع تعقدات العملية الابداعية ٠٠ غير أن نتائجنا ٠٠ على أية حال مشجعة ، وتدلنا على أن قصورنا ليست من رمال »ـ٠
اذ هكذا الاعتراف الضمني من حيث لاتعدو المقولة كونها التفاؤل تشجيعا ، ولكن اشارة الى عدم حسم يقيني يمكن الاعتماد عليـــه تماما ، بل وهو ذاته الأمر الذي يصل بالدكتور عز الدين اسماعيل أن ينتهي الباب الأول من مبحثه حـــول « التفسير النفسي للأدب » بفقرة خاتمة (٣) تتضمن أنه « من كل ما مضى يتضح لنا أننا نستطيع من خلال الدراسات النفسية والتحليل النفسي أن نعـرف الشيء الكثير عن الفنان وان لم نتمكن من معرفة كل شيء ٠ ٠ ، وان كانت نتائج هذه الأبحاث لايمكن قبولها كلية أو رفضها » ـ ٠ وهي الخاتمة التي ترتبط بما كان ينتهي اليـــه د ٠ عز عبر البحث من مقولات من قبيل : « وبعد هذا التحليل (٤) لابد أن نقرر أن العبقرية ماتزال ـ وربما ظلت فترة قد تطول ـ مشكلة عصية الحل » ٠

---

(١) د٠ مصطفى سويف : المصدر السابق ، ص ٦ ٠

(٢) د٠ عبد الستار ابراهيم : ثلاثة جوانب في تطور دراسة الابداع ، ص ٣١ ـ ٣٥ ٠

(٣) د٠ عز الدين اسماعيل : التفسير النفسي للأدب ، ص ٤٩ ٠

(٤) المصدر نفسه ، ص ٤٢ ٠

وبالاضافة الى ما ذخرت به ساحة البحث والدراسة من اهتمام بقضية الابداع في المجال السيكولوجي ، فان الأشكال الأكبر كان ـ ومازال ـ يتركز في بحث كل من امكانية وكيفيـة تعلم أو تعليم الابداع : « كيف نهتدي الى المزيد من الابداع ؟ كيف نشعر به ؟ (١) هل يمكن أن نتعلم الابداع ؟ لقد قيل أن كل انسان لديه قدرة هائلة على الابداع ، وقد بذلت جهود كبيرة لتدريب الأفراد على الابداع ، والعمل على اظهاره . يضاف الى ذلك أن قدرة الفـرد على الابداع يتأثر بعدد من العناصر البيئية التي يمـكن ادارتها لتحقيق نتائج ابداعية » ـ . وهي كلها تـساؤلات وأهداف كانت ولازالت محـل اهتمام هذه الدراسات السيكولوجية ، أي بما يجعل ثمة التقاءات معها ، ولكن المشكلة تظل محصورة في المناهج واستخلاصـات أبحاثها . الأمر الذي يفضي الى العديد من الارباكات والتشوشات غير اليقينية ، التي من شأنها ـ في النهاية ـ عدم الانتهاء الى امتلاك برمجة عملية واقعية ـ رغم كونها الهدف ـ لمجالات الابداع الفني ، سواء للممارسة أو التعليم ، وبما يمكن أن ينعكس على البرمجـة العملية لتعليم الابداع الفني ، بما من شأنه أن يشيع اختلافا وتباينا في التصورات والاقتراحات ، بل وسوف تتفاوت بدرجات حادة ، ويصل بعضها الى درجة أن ارلين ويلتسكي ، بالرغم من زعمها في التقديم أنها لاتدعي « بان ما قدمته في هذا المجـال هو أكثر من مخطط تجريبي سطحي فقط » (٢) ـ . ومع ذلك فمن استخلاصاتها في البرمجة قولها : « لا أوصي بدراسة علم الجمال في جامعة حيث تكون دراسة الفن هي الدراسة الوحيدة (٣) التي يتابعونها كجزء

---

(١) كاو (جون ج٠) : تعليق افتتاحية دورية عن الابداع والتجديد في الفنون والعلوم ، ص ٢ .

(٢) ويلتسكي (ار ١٠ ج) : دراسة الفن ، ص ٩ .

(٣) المصدر نفسه ، ص ٢٦٢ .

من منهاج التدريس الا اذا وجد فيها قسم لدراسة (علم النفس) ، حيث تكون فيها (الدراسات الجمالية) موجودة بصورة تلقائية ـ بل والأبعد من ذلك ـ وتأكيدا ـ فانها تذهب الى أن : « وفي حالة وجود قسم كهذا (علم النفس) فان التدريس الذي يقدم في حقل دراسة (علم الجمال النفسي) يجب أن يكون مقتصرا ، على ما أرى ، على الطلاب الذين يدرســـون من أجـــل الحصول على درجة في (علم النفس) » ـ • فالى هذه الدرجة يصـــل الاستشكال حـول دراسة الفن نفسه ، في ضوء النتائج التي تتوصل اليها دراســات علم النفس ذاته حتى الآن •

وما ان تثار التساؤلات ـ حتى الآن ـ حتى تنتظر الأجوبة ، وهي من ثم « تشـــير الى ان الطريق لايزال مفتوحـــا لكثير من الجهود (١) ، فما من مجال يحتاج الى قدرات ابداعية لاستكشاف مجاهله كما يحتاج الابداع ذاته • » ، بل وهكذا تسببت مشكلة انتظار الأجوبة الحاسمة في ظاهرة عدم الاستقرار على صيغة مبدئية ثابتة في برمجة امتحانات القبول لاختيـــار السينمائيين الجدد للالتحاق بالدراسة في المعهد العالي للسينما ، وربما انعكس أيضـــا على برامج العملية التعليمية ذاتها ، أي من حيث عدم اســـتقرارها وتعرضها للتقلبات الكثيرة التي اثرت في المستوى الدراسي لأكثر من فترة في تاريخ هذا المعهد الريادي العريق •

هذا الا ان ما يجب التأكيد عليه الآن هو ان ثمة مرحلة جديدة قد بدأت بالفعل في الأكاديمية مع فترة رئاسة الدكتور فوزي فهمي لها ، عندما أصدر اللوائح الداخلية المنظمة للعملية التعليمية بجميع معاهد الأكاديمية لأول مرة ، وعلى أساس من الدراســـات العلمية

---

(١) د• عبد الستار ابراهيم : آفاق جديدة في دراسة الابداع ، ص ٣٠ •

والمنهجية التي أسهم فيها كل مختص ، بل وبعد الاطلاع على أرقى النظم والتجارب العالمية في هذا الصدد ، فكان لتنظيم اختبارات القبول ـ بالطبع ـ أن تكون أول الهموم ، والتي وجدت الحل العلمي لها في ابتكار صيغة اختبارية جديدة تماما تحت مسمى « الورشة الابداعية » ، التي تمثل مختبرا لا تقل مدته عن أسبوعين يقضيهما الطالب المتقدم بالمعهد قبل أن يتم حسم قبوله ، بل انه الآن لن يدخل مختبر « الورشة الابداعية » ذاتها الا بعد اجتياز اختبارات تسبقها لاكتشاف استعداده الابداعي أساسا ، طبقا لما جاء في لائحة المعهد العالي للسينما ، بالفصل الأول المعنون « قبول الطلاب » ، حيث ما نصه :

مادة (٦) :

يشترط في قيد الطالب بمرحلة البكالوريوس ما يأتي :

(أ) الحصول على شهادة الثانوية العامة ، أو احدى الشهادات الأجنبية المعادلة .

(ب) اجتياز الاختبارات التي يجريها المعهد على مرحلتين في مجال التخصص المتقدم له الطالب على النحو التالي :

ـ المرحلة الأولى :

اختبارات للاستعدادات الابداعية في مجال التخصص ، وتحددها مجالس الأقسام ويقرها مجلس المعهد .

ـ المرحلة الثانية :

الطلاب الحاصلون على أعلى الدرجات في اختبارات المرحلة الأولى ، وفقا لما يحدده مجلس المعهد ، يلحقون بالورشة الابداعية

بالمعهد لفترة اختبارية لا تقل عن أسبوعين ٠ وتتولى أقسام المعهد المختلفة تنظيم برامجها لتقييم الاستعدادات ٠ لدى المتقدمين فى كل تخصص ٠ ويتابع أعضـــاء هيئة التدريس بالأقســام الطلاب ويكلفونهم بممارسات ابداعية أولية ، ويضعون تقارير تقييم مفصلة مشفوعة بالدرجات لكل طالب ، وتدخل فى حساب الدرجات النهائية للقبول ٠

لكن فى هذا الصدد تلزم اشارة التأكيد على أن أية « صياغة لوائحية » لتنظيم عمل ما ، ســـوف يبقى نجاحها رهن « صياغة تطبيقية » كذلك ، وهو ما يمكن الاقرار بتحققه « تجريبيا » ، بينما تبقى ضرورة التقييم ، ولذلك فان ما نورده فيما يلى من نمـــاذج الاختبارات التخصصية للمرحلة الأولى ، لكفيل بالطرح للتعرف من ناحية ، وللبحث والتحليل التقييمى من ناحية أخرى ٠٠ وعليـــه سوف نرصد لكل تخصص نماذج امتحاناته عبر ما لا يقل عن خمس سنوات متتالية ، حتى تمكن المقارنة والربط (فيما عدا امتحانات قسمى الديكور ، والرسوم المتحركة القائمة سنويا على امتحان شبه ثابت فى الرسم) :

أولا: امتحان ما قبل التخصصات

تذوق سينمائى

(عام لجميع الأقسام)

أكاديمية الفنــــون
المعهد العالى للسينما   الزمن : ساعة ونصف

امتحان التذوق السينمائى (جميع التخصصات)

بعد رؤيتك لفيلم (ممر الى الهند) المأخوذ عن قصة أدبية شهيرة ، تكلم عن أحد المواضيع الآتية : ـ

١ ـ نقل القصة الأدبية الى الشاشة :

أورد أمثلة عن القصص الأدبية عربية أو أجنبية التى نقلت الى الشاشة ومدى نجاحها فى رأيك أو عدمه •

٢ ـ علاقة السينما الغربية بالشرق :

ما هى الأفلام التى تعرضت للشرق ؟

وكيف قدمت السينما الغربية العالم الشرقى ؟

٣ ـ جماليات الفيلم :

ما الذى لفت نظرك فى جماليات الفيلم ؟ : جمال الصورة ـ تحريك المجاميع ـ الموسيقى ـ اختيار المكان ـ الأزياء وخلق الجو العام ـ أورد أمثلة من الفيلم عن هذه النقاط وبين رأيك فيها •

ثانيا: تخصصات

إخراج

سيناريو

مونتاج

انتاج

امتحان القبول بالمعهد العالى للسينما

عام ١٩٩١/٩٠

لأقسام: اخراج - سيناريو - مونتاج - انتاج

الزمن ٣ ساعات

ملحوظة : ـ يراعى فى هذا الامتحان أن تعبر عن نفسك بحرية شديدة ، وتطلق لخيالك العنان مستخدما المعلومات التى تعرفها عن الحدث والشخصية والمكان ٠

ـ لا تضع أى رقابة على نفسك ، ولا تشغل بالك كثيرا بموقف مصححى الامتحان ٠

اولا : أجب عن سؤال واحد فقط من الأسـئلة الأربعـة التالية : (٣٠ درجة)

١ ـ فى الجزء التالى من قصـة « الغضب » كتب الكاتب « صالح مرسى » جملا تثير فى الذهن اشكالا ومناظر متعاقبة فقال :

« زمجرت الأمواج فى الخارج ، وبدأت السفينة تترنح تحت ضرباتها ، وبدأت أتمايل فى وقفتى وسط الكابينة وقد بدأ الغثيان يصيبنى ، وامتدت يدى الى النافذة كى أفتحها ، فترنحت السفينة مرة أخرى تحت ضربات موجة تعالى صوتها فى الخارج كزئير وحش هائج ، وترنحت وكدت أسقط على الأرض ، وصفر الهواء ، وعوت الرياح ، وهبت العاصفة على غير انتظار ٠٠ أحسست اننى أختنق ،

كان لابد لي من هواء نقي ،مددت يدي من جديد الى النافذة ــ فارتطمت بسطح أملس لا باب له ، بحثت عن القفل فلم أجده ، حملقت في الضوء الخافت فاذا النافذة موصدة ، واذا زجاجها كاذب لا يشف عما خلفه .... وبدأت قواى تخور من جديد ، وأحسست بجسدي يتهاوى ، ووقعت عيناى على زر صغير رحت أضغط عليه بكل قواى ، فانفتح الباب ، وظهر رجل : « هل أستطيع أن أقدم لك أي شيء ؟ » .
المطلوب أن تظهر على الشاشة هذه التعبيرات الأدبية في شكل صور سينمائية متتابعة ، بحيث تنقل هذا التعبير الأدبي الى تعبير سينمائي .

٢ ــ اقرأ ما يلي جيدا ، ثم اكتب على أساسه : اما قصة قصيرة ، أو بضع مشاهد سينمائية ، مع التركيز على الجانب البصري والسمعي في تصويرك لما سوف تكتبه ، مطلقا العنان لخيالك خاصة في صياغة نهاية للموقف .

« كانت هناك أسرة تعيش في بيت من ثلاثة طوابق مزود بمصعد ، وذهب أفراد تلك الأسرة الى اوروبا لقضاء ثلاثة شهور .
وقبل خروجهم فصلوا الكهرباء عن البيت من جهاز التحكم الذي عند المدخل ، كما يفعلون عادة . كانت احدى الخادمات قد بقيت في الطابق العلوي لترتيبه بعد أن اتفقت مع أصحاب البيت على أنها ستنزل على الدرج حين تنتهي ، وستقفل الباب الخارجي بالمفتاح ، وستتردد على البيت مرة كل أسبوع لتنظفه أثناء غيابهم ، لكنها تذكرت كما يبدو أمرا مستعجلا في اللحظة التي خرج فيها أصحاب البيت ، وحاولت اللحاق بهم بسرعة في المصعد ففاجأها انقطاع التيار الكهربائي وهي في منتصف الطريق ....

٣ ــ حريق .. عاصفة .. طلقات نارية .. فيضان .

من خلال هذه الكلمات قم بصياغة موقف ، أو حدث درامي من وحي خيالك .

٤ ـ اكتب سردا أو تتابعا لمعالجة سينمائية عن علاقة حب شاب وفتاة مكفوفي البصر .

ثانيا : أجب عن سؤال واحد فقط من السؤالين التاليين . (١٠ درجات) .

١ ـ لديك مجموعة من اللقطات مرتبة لحادثة أوتوبيس ، حدثت من استهتار سائق .. والمطلوب ترتيبها الترتيب الصحيح :

- لقطة عامة لأوتوبيس يسير في شوارع القاهرة بسرعة عادية .
- لقطة عامة للأوتوبيس يسير بسرعة غير عادية في الشارع .
- لقطة عامة للأوتوبيس يسير بسرعة شديدة .
- لقطة عامة للأوتوبيس يراوغ بين السيارات ويخرج منها بسرعة .
- لقطة عامة من داخل الأوتوبيس والزحام فيه شديد .
- لقطة متوسطة للكمساري وهو يقطع التذاكر ويبدو عليه الارتجاج الشديد من حركة الأوتوبيس .
- لقطة متوسطة لسيدة متوسطة السن وعلى حجرها طفل تحاول أن تمسك افريز الكرسي بيد ، وباليد الأخرى تحمي الطفل من الارتجاج .
- لقطة متوسطة للسائق وهو على عجلة القيادة في حالة من النشوة وبجانبه فتاة يغازلها وهي تبادله الغزل .
- لقطة متوسطة لشاب وشابة جامعيان يتضاحكان وينتهزان هذه الارتجاجات ليتلاصقا .
- لقطة متوسطة للفتاة وهي تتقبل غزل السائق على أمل أن ينزلها في المكان الذي تريده .

- لقطة قريبة للطفل يبكى بشدة .
- لقطة عامة بحركة كاميرا من وجهة نظر الأوتوبيس لشرطى المرور وهو مندهش ويكتب رقم الأوتوبيس .
- لقطة متوسطة لرجل عجوز يتمسك بافريز الكرسى الذى أمامه من عنف الارتجاج .
- لقطة متوسطة لسيدة كبيرة والفتاة تقف بجانبها ويبدو عليها الضيق .
- لقطه متوسطة لشخص متوسط العمر ينظر من الشباك ويرتج ايضا وهو يكلم نفسه .
- لقطه عامة لدخول الاوتوبيس بسرعة شديدة محل تجارى فى احد الشوارع ويحطم واجهة المحل .

٢ ـ لديك مجموعة من اللقطات الغير مرتبه ، والمطلوب منك اعادة ترتيبها الترتيب الصحيح :

- لقطه لسيدة تبحث عن طفلها على البلاج .
- لقطة للبحر وهو مكتظ بالناس .
- لقطة لتجمهر عدد من المصطافين على البلاج .
- لقطة لعامل انقاذ يخلع ملابسه ويهرع الى البحر .
- لقطة لطفل بمفرده يغرق فى البحر على بعد من الشاطىء .
- لقطة للطفل وهو ممدد على الرمال .
- لقطة للسيدة تبكى وتبتعد .
- لقطة لأطفال يلعبون على الشاطىء .
- لقطة للسيدة تتعرف على الطفل .
- لقطة لعامل الانقاذ وهو يحمل الطفل الغريق .

ثالثا : أجب عن سؤال واحد فقط من السؤالين التاليين :

١ ـ سمح لك بمقابلة الرئيس صدام حسين ٠

اترك لخيالك العنان في تصور هذه المقابلة وما يجرى فيها ٠

٢ ـ سافرت بسيارة أجرة من القاهرة الى الاسكندرية بالطريق الزراعي ، ومرت فترة طويلة قبل أن تتحرك السيارة من موقف السيارات ، بينما أنت محتاج للسفر بسرعة لقضاء مهمة عاجلة ، ثم تحركت السيارة ٠ وكان السائق عجوزا ويقود السيارة بسرعة بطيئة ٠

اعكس مشاعرك وانفعالاتك فيما يمكن تجسيده بالصورة والصوت ٠

رابعا : أجب عن سؤال واحد فقط من السؤالين التاليين : (١٠ درجات)

١ ـ كل من التواريخ الآتية يمثل حدثا سياسيا هاما ٠
اذكر الحدث بايجاز ، ورأيك فيه بصراحة وايجاز أيضا ٠

(أ) مارس ١٩١٩

(ب) ٢٦ يوليو ١٩٥٦

(جـ) ٢٩ نوفمبر ١٩٥٦

(د) ١٩ نوفمبر ١٩٧٧

(هـ) ٢ أغسطس ١٩٩٠

٢ ـ قال نابليون بونابرت :
« عليكم بالسينما فهي أرقى الفنون »
ما رأيك في هذا القول ، وهل تعتبر السينما حقا أرقى الفنون ؟ ٠

انتهى مع تمنياتنا بالتوفيق

امتحان القبول بالمعهد العالي للسينما

عام ١٩٩٢/٩١

الاقسام : اخراج ـ سيناريو ـ مونتاج ـ انتاج (الزمن ٣ ساعات)

ملاحظة : المطلوب أن تعبر عن نفسك بحرية شديدة وتطلق لخيالك الفنان . لا تشغل بالك بموقف مصححي الامتحان ولا تضع أي رقابة على أفكارك .

أولا : أجب عن سؤال واحد فقط من الأسئلة التالية (٢٥ درجة)

١ ـ « دفنت أسرة عائلها العجوز بعد ان توفى في احدى المستشفيات واذا بها بعد أسبوع .. تفاجأ بباب البيت يدق ويدخل عليها .. » .

اكتب اما قصة قصيرة ، أو قصة سينمائية ، أو مقالا أدبيا عن هذا الحادث مطلقا لخيالك العنان .

٢ ـ تحت عنوان (مفقودون) نشرت الصحف ما يلي :

مفقودون



تغيبت الشقيقتان هدى وفوزية امام عبد الرحمن منذ ٣ أغسطس الماضي من يجدهما يتصل بابراهيم عبد السلام شحاتة بجريدة الأهرام ت ٧٥٥٥٠٠ داخلي ٩١٤

- اكتب تصورك عن الاسباب التي دعت الى فقد هاتين الشقيقتين : وما الذى يمكن أن يكون قد حدث لهما .

٢ ـ اقرأ الحادث الذى نشرته الصحف واكتب تصورا سينمائيا له معطيا لنفسك الحرية فى التصرف كما تشاء .

تسرق جهاز عرس صديقتها اثناء قضائها شهر العسل لتؤثث به شقة زواجها .

كتب ـ مريد صبحى :

القت مباحث الدقى القبض على طالبة بالجامعة غافلت صديقتها فى ليلة زفافها على رجل أعمال وسرقت مفتاح شقتها ثم انتظرت حتى سافرا لقضاء شهر العسل وفتحت الشقة وسرقت جهاز عرسها على امتداد ٣ أيام متتالية واحتفظت بالمسروقات التى قدرت قيمتها بـ ١٠٠ ألف جنيه لدى أصدقائها بعد ان زعمت انه جهاز عرسها .

وكان العميد محمد ابراهيم مدير المباحث قد تلقى بلاغا من رجل الأعمال علاء الدين سيد محمد (٢٨ سنة) بأنه تزوج منذ شهر وسافر مع عروسه لقضاء شهر العسل بالنمسا وبعد عودته اكتشف ان شقته بشارع عكاشة بالدقى خالية تماما من كل شىء . تم تشكيل فريق بحث قاده العقيد عبد الوهاب خليل والمقدم أمجد شافعى باشراف العميد محمد فريد قودة وتبين من المعاينة ان السرقة تمت عن طريق مفتاح مصطنع حيث لا توجد آثار كسر بالشقة وحامت الشكوك حول طالبة بمعهد التعاون من صديقات العروس اسمها منال منير زكى (٢٨ سنة) وتعمل كخياطة هاوية لبعض صديقاتها أثناء الأجازة وتم التوصل لصانع مفاتيح قريب من الشقة وبعرض صورة الفتاة عليه قرر انها حضرت اليه واستخرجت نسخة من مفتاح وأضافت تحريات الرائد محمد كمال معاون المباحث أن الطالبة حضرت ليلة زفاف صديقتها ثم غافلتها وسرقت مفتاح الشقة بعد أن أطلعتها المجنى عليها على جهاز عرسها الفاخر من المفروشات .

وقد ألقى الرائدان خليل مصطفى وأسامة كمال القبض عليها وبمواجهتها انهارت وأرشدت عن المسروقات لدى صديقاتها اللاتى اوهمتهن انها مسافرة الى أمريكا وان الغيرة دفعتها لارتكاب جريمة السرقة لتاثيث شقتها بالمسروقات واتمام زفافها على خطيبها الذى لم يعلم بما فعلته فتم احالتها للنيابة حيث باشر يحيى غريب مدير نيابة الدقى التحقيق معها وأمر بحبسها ٠

ثانيا : أجب عن سؤالين فقط من الأسئلة التالية :

(الدرجة من ٢٠)

١ ـ تواجدت فى مكان ما لأول مرة ٠٠ ولفت انتباهك شيء ما ٠٠

(أ) حاول اعطاء صورة دقيقة للمكان وماهيته ودلالاته ٠

(ب) صف الحدث الذى اثارك او لفت انتبـــاهك وعلاقته بالمكان ٠

٢ ـ فى القطار المسافر من القاهرة الى الأقصر ٠٠ جلس بجانبك شخص غريب الأطوار لفت نظرك ٠٠ كما لفت أنظار بقية الأشخاص المحيطين به فى القطار بشكل ملحوظ وفى محطة الوصول حدث شيء لم تكن تتوقعه ٠

ـ أكتب تصورا سينمائيا من وجهة نظرك معبرا عن مرور الزمن ٠

٣ ـ أكتب مجموعة من اللقطات تصور فيها كيف ترى تنفيذ حفل افتتاح الدورة الأفريقية الخاصة للألعاب الأوليمبية ٠

ثالثا : اجب عن سؤال واحد فقط من الأسئلة التالية :
(١٠ درجات)

١ ـ يقام الأوكازيون كل عام وبه كثير من الحيوية والنشــــاط البشرى ٠

ـ اذكر فى عبارات قصيرة محددة ، ما يمكن أن تراه وتسمعه وسط هذا النشاط البشرى ٠

٢ ـ تعبر اللقطات التالية عن قيامك من النوم حتى ذهابك الى الامتحان بالمعهد ، وهى لقطات غير مرتبة ٠٠ المطلوب أن ترتبها حسب التسلسل الذى تراه ٠

١ ـ لقطة لمنبه كبير ٠
٢ ـ لقطة للحمام مشغول وأنت تقف بالباب ٠
٣ ـ لقطة للأم تعمل الشاى بالمطبخ ٠
٤ ـ لقطة لطفل نائم ٠
٥ ـ لقطة لوجهك وأنت تفتح عينيك ٠
٦ ـ لقطة للأب الذى يصلى فى الصالة ٠
٧ ـ لقطة لقفص عصافير تغرد ٠٠
٨ ـ لقطة لك تغسل وجهك ٠
٩ ـ لقطة لك تشرب الشاى ٠
١٠ ـ لقطة لك تركب الأوتوبيس ٠
١١ ـ لقطة لك تصنع الشاى وتنادى ٠٠
١٢ ـ لقطة لك تدخل المعهد ٠

انتهى　　　　　　　　مع تمنياتنا بالتوفيق

اكاديميــة الفنــــون
المعهد العالى للسينما

امتحان المرحلة الاولى
الــزمن : ٣ ساعات
التاريخ : ١٩٩٢/٩/١٢

امتحان القبول بالمعهد العالى للسينما

عام ٩٢ـ١٩٩٣

الأقسام : اخراج ـ سيناريو ـ مونتاج ـ انتاج

ملحوظة : يراعى فى هذا الامتحان أن تعبر عن نفسك بحرية شديدة ، وتطلق لخيالك الفنان مستخدما المعلومات التى تعرفها عن الحدث والشخصية والمكان •

لا تضع أى رقابة على نفسك ، ولا تشغل بالك كثيرا بموقف مصححى الامتحان •

اولا : اجب عن سؤال واحد فقط من الأسئلة التالية :

١ ـ اقرأ ما يلى جيدا من قصة « النجاة » من مجموعة « تحت المظلة » للأديب العالمى نجيب محفوظ ، ثم اكتب على أساسه بضع مشاهد سينمائية مركزا على الجانب السمعى والبصرى فى تصويرك مطلقا لخيالك الفنان فى تحديد نهاية للموقف :

حجرة جلوس ـ في الوسط مدفأة حائط مشتعلة ـ الى اليمين من المدفأة باب حجرة النوم والى اليسار منها باب حجرة المكتب ـ في نهاية الجانب الأيمن لحجرة الجلوس باب هو باب الشقة ـ الى اليسار يوجد بار وتليفزيون ٠

رجل يجلس على مقعد كبير أمام المدفأة يرتدي روبا ويطالع في كتاب ٠ جرس الباب الخارجي يرن رنينا متواصلا ٠٠ يقوم الرجل الى الباب يفتحه ، تندفع الى الداخل امرأة جميلة مرتدية معطفا وبيدها حقيبة ، تندفع وكأنها تجرى ثم تقف وهي تلهث ، الرجل ينظر اليها بدهشة ودون أن يغلق الباب ، واضح من نظرته أنه لا يعرفها ولم يكن ينتظرها ٠

٢ ـ حاول أن تحلق بقلبك مطلقا لخيالك العنان مع طائر من طيور النورس فوق أحد الشطئان منذ شروق الشمس حتى مغيبها ٠

٣ ـ بعد أن عاد العروسين من شهر العسل في المصيف ، فوجئا بوجود أناس آخرين يقيمون بشقتهما بالقاهرة ٠

ـ أكتب ما لا يقل عن ثلاث صفحات ولك حرية الاختيار من بين : قصة قصيرة ـ معالجة سينمائية ٠

٤ ـ اذا ذهبت الى ميدان باب الحديد أو ميدان المحطة في بلدتك ٠٠ ما هي الأشياء التي يمكن أن تراها ؟ وما هي الأصوات التي من الممكن أن تسمعها ؟
اكتب بالتفصيل ٠٠

ثانيا : أجب عن سؤال واحد فقط من السؤالين الآتيين :

١ ـ هل ترى أن (الشرير) في الفيلم السينمائي يجب أن ينال عقابه دائما ؟

برر وجهة نظرك ٠٠

٢ ــ اختر أحد المواقف التالية وتخيل المكان الذى يدور فيه هذا الحدث . أكتب تفاصيل هذا المكان وملابس الشخصيات والاكسسوارات المقترح وجودها :

(أ) شاب وفتاة فى موقف رومانسى .

(ب) مجموعة من الأشقياء يتآمرون للقيام بجريمة ما .

(جـ) طالب فى انتظار نتيجة الامتحان .

ثالثا : أجب عن السؤال التالى :

رتب اللقطات التالية بما يعطى معنى :

١ ــ لقطة عامة لشقة فاخرة ليلا (من الداخل) .
٢ ــ لقطة للص يجرى .
٣ ــ لقطة لسيدة تصرخ .
٤ ــ لقطة ليد تعبث بالباب وتفتحه .
٥ ــ لقطة لحجرة نوم وسيدة نائمة فى هدوء .
٦ ــ لقطة للسيدة تتصنت ثم تجلس فى السرير خائفة .
٧ ــ لقطة للسيدة تصرخ .
٨ ــ لقطة لوجه السيدة وهى تنتبه مستيقظة .
٩ ــ لقطة لأرجل تدخل الشقة وتتحرك ويد بها سكين .
١٠ ــ لقطة للص يتوقف عن السرقة ويتصنت ، ثم يعود للسرقة .
١١ ــ لقطة لوجه اللص يفاجىء .
١٢ ــ لقطة للص يفتح الدولاب ويأخذ شيئا ثمينا يضعه فى حقيبة .

رابعا : أجب عن سؤال واحد من السؤالين الآتيين :

١ ـ من هو مخرج الأفلام الآتية أسماؤها من هؤلاء المخرجين :

بركات ـ أحمد بدرخان ـ صلاح أبو سيف ـ حسين كمال ـ محمد كريم ـ حسن الامام ٠

الأفلام : هذا جناه أبى ـ الجسد ـ نادية ـ السقا مات ٠

٢ ـ اذكر ما تعرفه عن الشخصيات التالية :

نلسون مانديللا ـ محمد حسين هيكل ـ الاخوان لوميير ـ ايليا كازان ـ جورباتشوف ٠

انتهى **مع تمنياتنا بالتوفيق**

الاجابة النموذجية للسؤال رقم (٣)

١ ـ لقطة عامة لشقة فاخرة ليلا (من الداخل) ٠
٢ ـ لقطة ليد تعبث بالباب وتفتحه ٠
٣ ـ لقطة لحجرة نوم وسيدة نائمة فى هدوء ٠
٤ ـ لقطة لأرجل تدخل الشقة وتتحرك يد بها سكين ٠
٥ ـ لقطة لوجه سيدة وهى تنتبه مستيقظة ٠
٦ ـ لقطة للص يفتح دولاب ويأخذ شىء ثمين يضعه فى حقيبة ٠
٧ ـ لقطة للسيدة تتمتت ثم تجلس فى السرير خائفة ٠
٨ ـ لقطة للص يتوقف عن السرقة ويتمتت ويعود للسرقة ٠
٩ ـ لقطة للسيدة تصرخ ٠
١٠ ـ لقطة لوجه اللص يفاجأ ٠
١١ ـ لقطة للسيدة تصرخ ٠
١٢ ـ لقطة للص يجرى ٠

أكاديمية الفنـــون
المعهد العالى للسينما

امتحان المرحلة الأولى
الـزمن : ٣ ساعات
التاريخ : ١٩٩٣/٩/٢٠

امتحان القبول بالمعهد العالى للسينما
عام ٩٣ ـ ١٩٩٤

لأقسام : سيناريو ـ اخراج ـ مونتاج ـ انتاج

ملحوظة : يراعى فى هذا الامتحان أن تعبر عن نفســك بحرية شديدة ، وتطلق لخيالك العنان مستخدما المعلومات التى تعرفها عن الحدث والشخصية والمكان ، ولا تضــع أى رقابة على نفسك ، ولا تشــغل بالك بموقف مصححى الامتحان ٠

اولا : أجب عن سؤال واحد فقط من الأسئلة التالية :

١ ـ ركبت آلة الزمن التى يمكنك أن تعود بها الى الماضى أو تتقدم الى المستقبل ٠

اختر الزمن الذى تتجه اليه سواء فى الماضى أو المستقبل ، وتخيل ما يمكن أن يحدث لك ٠

٢ ـ أكتب فى أى صيغة تختارها بضع صفحات حول الآتى :
رجل وامرأة جاران فى منزل واحد كان بينهما ود فى الماضى تحول الى جفاء وشعور عدائى ، واذا بزلزال مدمر يهز المدينة فينهار المنزل ، ويشاء القدر أن يظلا على قيد الحيـــاة تحت الأنقاض يجمعهما فراغ واحد لمدة تصل الى ٧٢ ساعة ٠

٣ ـ شاب مثالى يكتشف فى اسرته الفقيرة محفظـــة فيهـا مبلغ كبير من النقود ٠٠ مخبأة فى أحد الدواليب ٠

الى من يعود هذا المال ٠٠ ومن هو الســارق اذا كانت هذه سرقة ٠٠ الأب ـ الأم ـ الأخت ـ أم الأخ أم أن هناك سببا آخـــر لوجود المال المخبأ ؟ !

تصور موقفا خاصا بذلك ٠

ثانيا : اجب عن سؤال واحد فقط من الأسئلة التالية ٠

١ ـ فى الأخبار بتاريخ ١٠/٩/ ١٩٩٣

« البراءة اختفت من قلب الصــغير ٠٠ كسر نافــذة منزل وسرقة ٥٠٠ جنيه » ٠

• لم يصدق رجال المباحث أنفسهم عندما فوجئوا أن المتهم الذي كسر نافذة المنزل المجاور وسرق ٥٠٠ جنيه من صندوق بحجرة النوم لم يكن سوى طفل لم يتعد السابعة من عمره ، وعندما شاهدته ربة المنزل وهو خارج بسرعة دفعها وفر بالمبلغ •• أكمـــل حســب ما يتراءى لك من وحي خيالك حول هذه الحادثة فيما لايزيد عن صفحتين •

٢ ـ تأمل الصورة المرفقة واكتب معبرا عن الخواطـر التي توحي بها اليك في حدود صفحة واحدة •

مشـــهد (   )

ـ تجلس وأمامها علبة صفيح تفرط فيها اعقـاب السجائر وتكاد تراها بصعوبة بينما تتقدم قدماه نحوها ويقول •

هــو : اتأخرتي ليه •
هي : الشغل يحكم •

ـ يجلس بجوارهـــا ويلفهـا بذراعه اليسرى بينما يقدم لهـا باليمنى مجمـــوعة من اعقاب السجائر •

هــو : خدى •
هي : تشكر •

ـ يبتسم لها ويزداد صـــوته حنانا •

هــو : عمال أحوشهملك بقالي جمعه دول أكتر من خمسين جوز •
هي : ما أعدمكش •

ـ يربت على كتفيها •	هـو : هاديلك فوقيهم قرشين صاغ •
ـ تقف في دلال وتمسك العلبة والأعقاب •	هي : يفتح الله يا تلاته زى كل مرة يا بلاش •
ـ يلفها أكثر بذراعه ثم يتجه بها خلف أحـد عربات اليد المركـونة الى جـدار وهـو يحدث نفسه ولا تسمع سوى صوت ماسورة المجارى والماء ينسكب منها •	هـو : تلاتة ـ تلاتة ••
	هـو : في الليل تتساوى اللى بتلاتة صـاغ واللى بتلاتين صـاغ مع اللى بتلاتة جنيه (صوت خرير مياه ماسورة المجارى) •

حـدد مكان الحدث والزمان وكذلك ملابس للشخصـيات والاكسسوار •

ثالثـا :

(أ) مطلوب منـك اختيار خمس نقـاط فقط مما يلى لتكتب عن كل منها :

مونتاج / دوبلاج / كلاكيت / مكسـاج / توجو مزراحي / بديع خيرى / سبيلبيرج •

(ب) مطلوب منك اختيار خمس نقاط فقط مما يلي لتكتب عن كل منها :

ديمقراطية / ارهاب / وعد بلفور / لوكيربي / الخصخصة / محمود عباس / قناة السويس .



امتحان المرحلة الأولى　　　اكاديمية الفنون

المعهد العالى للسينما　　　الزمن : ســـاعتان

امتحان القبول بالمعهد العالى للسينما

عام ٩٤ـ١٩٩٥

الاقسام : اخراج ـ سيناريو ـ مونتاج ـ انتاج

ملحوظة : يراعى فى الاجابة ان تعبر عن نفسك بحــرية شديدة ، وتطلق لخيالك العنان مستخدما المعلومات التى تعرفها عن الحدث والشخصية والمكان ·

اولا : اجب عن سؤال واحد فقط من الأسئلة التالية :

١ ـ سوذى (صاحب عربة حنطور) يتحدث الى حصــانه العجوز عن حياته وعن ذكريات الأيام الخوالى ·

·· اكتب معبرا ومصــورا عن هذا الحوار وهذه العــلاقة بينهمـــا ·

٢ ـ بينما تسير ليلا فى احد الشوارع القديمة والتى تحوى مبان اثرية ، تعثرت قدمك فى شىء يشبه مصباح علاء الدين ·· صف ما حدث كمـــا يتراءى لك مركزا على الجانب السمعى والبصرى ·

٣ ـ تحدث الرأى العام عن جريمة الفتاتين اللتين قتلتا أمهما بحجة اخراج الجان من جسدها ·

تحدث عن ذلك مبينا وجهة نظرك ·· مدافعا أو متهما

ثانيا : أجب عن سؤال واحد من السؤالين التاليين :

١ ـ انها شجرة التوت القائمة منذ الأزل المسماة بشجرة الله ـ تحتها زير به ماء وهذا ضريح الولي المجهول الاسم ، وتلك هي المصلى ·· مستطيل من الأرض فرش بالحصير وحوط بسور قصير ارتفاعه قالب طوب قائم ·

بداخل الضريح مصطبة مفروشـــة بحصـــيرة قديمة ، وفوق المصطبة كومة من الأغطية القديمـــة ، ومن الكوة المحفورة ببطن الحائط تطل عين سوداء ولمبة جاز فتيلها قصير ·· تزفر الدخــــان الأسود وتطوح بالضوء الأصفر القليل والظلال الرمادية الكثيرة ··

·· أكتب من وحي خيالك حدثا يمكن أن يجرى في هذا المكان ·· مع الاهتمام بالتفاصـــيل والتجسيد البصرى والسمعى في كتابتك · هذا ولك حرية اختيار صيغة الكتـــابة أدبيـــة كانت أو سينمائية ·

٢ ـ تخيل الصوت المصاحب للصورة الآتية :

(أ) الشروق	(ب) الغـروب	(جـ) امرأة عجوز
(د) طفل صغير	(هـ) شجرة وارفة	(و) شجرة عجفاء

ثالثا : اذكر ما تعرفه عن خمسة فقط من الآتي :

ـ نفيس صادق	ـ قائمة شندلر	ـ جمال السجيني
ـ تولستوى	ـ الجيوكاندا	ـ تاجر البندقية
ـ اورسون ويلز	ـ عاصفة الصحراء	ـ فاروق الباز
ـ كونشيرتو		

انتهى   مع تمنياتنا بالتوفيق

أكاديمية الفنون التاريخ : ٢/٩/١٩٩٥
المعهد العالى للسينما الزمن : ٣ ساعات

امتحان القبول بالمعهد العالى للسينما
عام ١٩٩٦/٩٥

لأقسام : الاخراج ـ السيناريو ـ المونتاج ـ الانتاج

ملحوظة : يراعى فى هذا الامتحان أن تعبر عن نفسك بحرية شديدة ، وتطلق لخيالك العنان ، مستخدما المعلومات التى تعرفها عن الحدث والشخصية والمكان ٠٠ لا تضع أى رقابة على نفسك ، ولا تشغل بالك كثيرا بمصححى الامتحان ٠

السؤال الاول : (الدرجة من ٢٥)

أكتب فى واحد فقط من الموضوعين التاليين (بأى صيغة ، أدبية أو سينمائية ، وفقا لما تختاره مع الاهتمام بالجانب البصرى والسمعى فى كتابتك) :

١ ـ تقابل قطان : أحدهما سمين تبدو عليه آثار النعمة ، والآخر نحيف يدل منظره على سوء حاله ، فماذا يقولان اذا حدث كل منهما صاحبه عن معيشته ؟

٢ ـ فى الرابعة صباحا ٠٠ وأثناء سيره فى الطريق العام ، سقط احد الأشخاص في حفرة بالطريق عمقها اربعة أمتار ٠٠ فما الذي يمكن ان يراه هذا الشخص وما الذي يسمعه وما الذي يدور في ذهنه حتى يتم انقاذه ؟

السؤال الثاني : (الدرجة من ٢٥)

نشرت جريدة الاهرام فى عددها الصادر صباح اليوم ما يلي :

لغز اختفاء العجوز :

الاسكندرية تحكي عن لغز اختفاء العجوز الثرية ، تحريات المباحث تشير باصابع الاتهام الى زوجة الحفيد ، والدليل الخطابات التى أرسلها زوجها اليها بطريقة التخلص من الجدة للميراث ، كما اعترفت امام النيابة الا انها عندما قامت بالتحقيق مع الجانية واصطحبتها للمعاينة التصويرية لم يتم العثور على اية آثار لجثة الجدة ، فما كان من وكيل النيابة الا أن اصدر قراره باخلاء سبيلها وسرعة ضبط واحضار الحفيد ، اللغز لايزال يحير رجال الأمن ، وصفحة السبت في محاولة منها لايقاف علامات الاستفهام تعرض تفاصيل اللغز لعل وعسى ! ذات يوم طرق ساعي البريد باب المنزل ٠ (٠٠٠٠) حفيد عجوز ثرية يعمل فى احدى الدول الأوروبية حرولت الزوجة وتعمل باحدى المؤسسات الكبرى وابنتها في المرحلة الاعدادية استلمت الزوجة خطابا ارسله اليها زوجها ، سألتها ابنتها عن مرسله ، لزمت الصمت وقامت باخفائه ، مرت الأيام وعاد الطرق من جديد على باب الشقة ، وذلك اثر بلاغ تلقاه

هشام غراب مدير نيابة غرب الاسكندرية عن اختفـــاء الجدة وان تحريات المباحث تؤكد ان وراء اختفائها جريمة وان أصابع الاتهام تشير الى تورط زوجة الحفيد !! اعترفت المتهمة امام المحقق بانها وراء الجريمة بعد ان تلقت رسالة من زوجهـــا الذى تطيعه طـاعة عمياء ٠٠ وفوجئت به يشكو لها ظروفه المادية الصعبة فى القرية بعد ان اصبح لا يملك شيئا ، فاقترح عليها زوجها أن تتخلص من جدته حتى يتمكن من ميراث مليون ونصف مليون جنيه على اعتبار انه الوريث الوحيد لها بالاضافة لأحد القصـــور الكبيرة بمنطقة العجمى ٠٠ وانه سوف يشرح لهـا طريقـــة القتل بالتفصيل فى الخطابات القادمة ٠٠ حب الزوجة لزوجها جعلها أكثر ثباتا ولم تهتز لطلب زوجها الوحشى ٠٠ وبعد عدة أيام وصل الخطاب الثانى وبه الطريقة رقم (٢) لتنفيذ عملية القتل بان توثق الزوجة جدة زوجها بعد تكميمها ثم تقوم بذبحها ٠٠ وفى الخطاب الثالث جاءت الطريقة رقم (٣) أكثر وحشية عندما طلب الحفيد من زوجته تقطيع جسـد الجدة الى أجزاء وتضع الأطراف فى كيس والرأس فى كيس وبقية الجسد فى كيسين آخرين بالتساوى ثم تقوم بتوزيع تلك الأشلاء أسفل أرضية الفيلا التى تسكن بها ٠٠ الى ان جاءت مفاجأة أخرى أكثر دهشة عندما اصطحب هشام غراب مدير النيابة الزوجة المتهمة الى مسرح الجريمة للمعاينة التصويرية الا انه لم يتم العثور على اية آثار للمجنى عليها ، فما كان من النيابة الا ان اصدرت قرارا باخلاء سبيل الزوجة وقرارا آخر بسرعة ضبط واحضار الزوج من الخارج والتحرى حول الواقعة ٠

السؤال الثالث : (الدرجة من ١٠)

اختر واحدا من الموضوعين التاليين ، واكتب رأيك حوله :

١ ـ طالعتنا بعض الاعترافات الاسرائيلية بقتل الأسرى المصريين فى حربى ٥٦ ، ٦٧ بما يناقض كل الأعراف والقوانين فى الحروب بالاضافة الى الفكر الانسانى البشع ٠٠ ويتساءل البعض عن السبب فى اثارة هذا الموضوع من الجانب الاسرائيلى نفسه ، وفى هذا التوقيت ٠

٢ ـ قضية فيلم المهاجر ليوسف شاهين ٠

مع أطيب التمنيات بالتوفيق ٠٠

ملحوظة :

١ ـ تعلن نتيجة هذا الامتحان يوم الأربعاء الموافق ١٩٩٥/٩/٦

٢ ـ الناجحون فى هذا الامتحان يتوجب عليهم حضور الامتحان التالى صباح يوم السبت الموافق ١٩٩٥/٩/٩ فى تمام الساعة الحادية عشرة صباحا ٠

اكاديمية الفنون
المعهد العالى للسينما

التاريخ : ١٩٩٦/٩/٢٢
الزمن : ٣ ساعات

امتحان القبول بالمعهد العالى للسينما
عام ٩٦ـ ١٩٩٧

الاقسام : السيناريو ـ الاخراج ـ المونتاج ـ الانتاج

ملحوظـة :

يراعى فى هذا الامتحان أن تعبر عن نفسك بحرية شديدة ، وتطلق لخيالك العنان ، مستخدما المعلومات التى تعرفها عن الحدث والشخصية والمكان ٠٠ لاتضع اى رقابة على نفســك ، ولا تشغل بالك كثيرا بمصححى الامتحان ٠

السؤال الأول : (الدرجة من ٢٥) :

نشرت احدى الصحف الشكاوى الثلاث المقابلة ٠٠

- المطلوب ان تختار احد هذه المشاكل وتكتب عن يــوم كامل فى حياة صاحبها ٠٠ تخيل ماذا يفعل ٠٠ وكيف يتصرف ٠٠ وما هى المشاعر التى يمكن أن تجتاحه ٠

رغم موافقة الوزير !

اضطررت للسفر للعمل مدرسا فى احدى الدول العربية الشقيقة عام ١٩٩٠ ٠ وفى

عام ١٩٩٢ انهيت أعمالنا فعدت الى مرسى مطروح حيث كنت أعمل مدرسا بها ففوجئت بفصلى ، ومنذ عودتى وأنا أحاول العودة لعملى دون جدوى ·

رغم أن وزير التعليم وافق على اعادتى للعمل ·

محمد ابو الفتوح عمار

اقيم فى عشة

صدر قرار بازالة مسكنى بتاريخ ١٩٩٣/٣/٢١ وتقدمت بطلب للحصول على مسكن من الوحدة المحلية لمدينة المحلة الكبرى وحتى الآن مازلت أقيم وحيدة فى عشة بمساكن السوق بالمحلة الكبرى ·

جلية موسى عبد الله

لم يدرج اسمى

سددت مبلغ ٤٠٠ جنيه لأحصل على محل بمشروع المحلات المقامة بالجهود الذاتية بحى الخليفة ، كان ذلك فى عام ١٩٩٠ وبعد هذه السنوات لم يدرج اسمى فى كشوف الحاصلين على محلات رغم أننى من المكفوفين وسددت المبلغ لرئاسة الحى فكيف أحصل على حقى ؟ والى من ألجأ ؟ ·

احمد محمد محمد نوفل
اكشاك زينهم الخشبية رقم ١٦
مدخل ٦

السؤال الثاني : (الدرجة من ٢٥)

اجب عن سؤال واحد فقط من السؤالين الآتيين :

(أ) اقرأ الخبر المقابل ·· المنشور باحدى الصحف اليومية ·· ثم طور الحدث مع وضع نهاية له ·· متخيلا مصير الطفل ·

الجزائر ·· من هشام فهيم :

★ صدق أو لا تصدق ·· لقد وقعت في الجزائر أغرب عملية اختطاف لطفل عمره عامين · اذ قام باختطافه من والده ووالدته قرد أثناء قضائهما عطلة نهاية الاسبوع الاسبوع خارج العاصمة ، فقد قرر الزوجان الهروب من ضوضاء المدينة وقادتهما الأقدار الى منطقة جبلية بولاية المدية ، وهناك توقف الزوجان لرؤية القردة وهي تقفز على أشجار الغابة في الجبل وقررا التقاط صورة تذكارية للقردة ووضعا طفلهما بجانب احدى الأشجار ليفاجأ الأب باختطاف أحد القردة لابنه ويفر به داخل الغابة ·

الأب والأم أصيبا بحالة من الذهول والاغماء وقد فشل حراس الغابات من العثور على الطفل حيا أو ميتا ومازال البحث عنه جاريا داخل الغابة ·

(ب) منذ أيام قليلة ·· اشترى شاب عاطل من الاسكندرية ملكا ثمنه جنيه واحد كان هو كل ما يملكه من مال ·· وسافر

للقاهرة متسللا فى قطـار الصـــحافة ثم تسلل للمتحف المصرى واختبأ به ٠٠ وعندما حل الظلام خرج من مخبئه وقام بفك الفتارين التى تحتوى على آثار توت عنخ آمون وسرق بعضها ٠٠ وفى الصباح ألقى القبض عليه قبل أن يخرج من المتحف وقد وضع كل من خنجر توت عنخ آمون فى جوربه ٠٠ وقلادته فى جيبه ٠

٠٠ اكتب عن هذا الشاب ٠٠ دوافعه وأفكاره التى دارت فى رأسه ٠٠ والمشاعر التى انتابته وهو يقدم على عمله هذا ٠

السؤال الثالث : (الدرجة من ١٠)

أجب عن سؤال واحد فقط من السؤالين الآتيين :

(أ) لماذا فى رأيك ـ نجح فيــلم ناصر ٥٦ ٠٠ اشرح ذلك بالتفصيل ٠

(ب) ارتفع منســـوب مياه النيل فى الأيام الأخيرة بشكل كبير ٠٠ اشرح ما الذى كان يمكن أن يحدث لو لم يبنى السد العالى ٠

تعلن نتيجة هذا الامتحان يوم الثلاثاء ٩٦/٩/٢٤

ثالثا : تخصص
التصوير السينمائى

امتحانات القبول بالمعهد العالي للسينما
عام ١٩٩١/٩٠

(الزمن ســــاعتان)

قســـم التصــــوير

أجب عن الأسئلة التالية :

١ ـ ما هي مقومات الصورة الفوتوغرافية الناجحة ؟

٢ ـ اكمل التالي بورقة اجابتك :

(أ) حين تصوير مباراة كرة قدم : فتحة العدسة ٠٠٠٠٠٠ سرعة الغالق ٠٠٠٠ ويتم اختيار فيلم سرعته ٠٠٠٠

(ب) حين تصوير منظر لشارع تجاري ليلا : فتحة العدسة ٠٠٠ سرعة الغالق ٠٠٠ ، ويتم اختيار فيلم سرعته ٠٠

(جـ) حين تصوير منظر الغروب على شاطىء البحر : فتحة العدسة ٠٠٠ سرعة الغالق ٠٠٠ ، ويتم اختيار فيلم سرعته ٠٠

(د) حين تصوير منظر داخل غرفة نهارا لشخص يجلس على كرسي بعيدا عن ضوء الشمس المباشر الداخل من الشباك : فتحة العدسة ٠٠ سرعة الغالق ٠٠٠ ويتم اختيار فيلم سرعته ٠٠٠

(هـ) حين تصوير منظر « سلويت » : فتحة العدسة ...

سرعة الغالق ... ، ويتم اختيار فيلم سرعته ....

(و) حين تصوير مجموعة أشخاص بالفلاش يراعى الآتى :ـ

١ ـ

٢ ـ

(ل) حين تصوير تمثال « نهضة مصر » فى العاشرة صباحا

فتحة العدسة .... ، سرعة الغالق .... ، ويتم اختيار فيلم

سرعته ....

(ح) يستخدم مقياس الضوء فى تحديد :

(أ)

(ب)

المناسبة لظروف التصوير .

(ط) حين تكون الصورة النهائية قاتمة اللون ، فان السبب

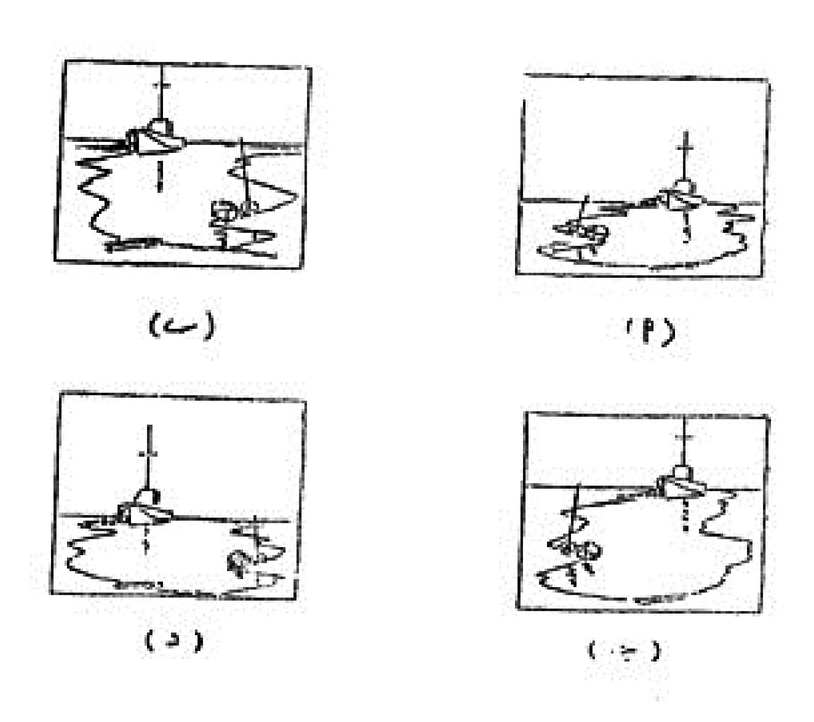
يرجع الى : ....

(ى) حين تكون الصورة النهائية فاتحة اللون ، فان السبب

يرجع الى : ....

٣ ـ أ ـ اختار الصورة ذات التكوين الأفضل من وجهة نظرك ،

ثم اذكر سبب اختيارك لها .

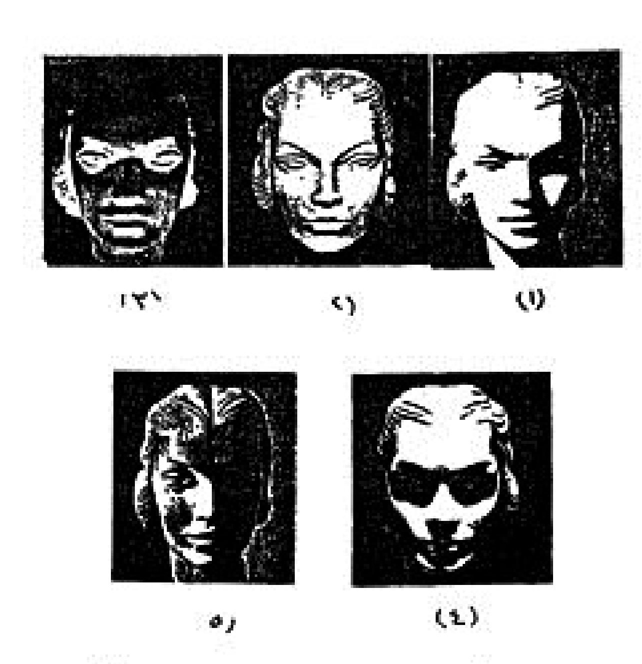


(ب) اختار من الصور التالية الصورة التي توحي بكل من الشخصيات التالية ، مع تبرير اختيارك

١ ـ مجرم

٢ ـ قاضى

٣ ـ محامى



٤ ـ قارن بين كل من التصــــوير الفوتوغرافى بالأسود /أبيض والتصوير الفوتوغرافى بالألوان ، موضحا نواحى التشابه والاختلاف بينهما .

٥ ـ تمر المنطقة العربية بأحداث هامة ، اكتب فكرة عن أحد هذه الأحـداث . وصف خمس لقطات تعبر عن الحـدث الذى اخترته مع رسم توضيحى تخطيطى لكل لقطة .

انتهى **مع تمنياتنا بالتوفيق**

امتحان القبول بالمعهد العالى للسينما عام ١٩٩١/١٩٩٢

قسم التصوير

(الزمن ساعتان)

اجب عن اربعة أسئلة فقط مما يلى :

١ ـ عهد اليك بالقيام بمعرض للتصوير الفوتوغرافى يبين معالم القاهرة القديمة والقاهرة الحديثة فيما لا يتجاوز عشر لقطات فوتوغرافية ٠

(أ) اختار عشرة موضوعات تصلح لأن تكون موضوعا لهذا المعرض ٠

(ب) اذكر الخطوات الواجب اتباعها لتنفيذ احدى اللقطات ٠

(ج) وضح المعدات والأجهزة التى تستعين بها لتصوير المعرض ٠

(د) بين بالرسم (كلما امكن) شكل الصور التى ترغب فى التقاطها ٠

٢ ـ المصور الناجح يتمتع بقوة ملاحظة تتيح له مشاهدة ما لا يستطيع غيره من الناس ملاحظته فى الظروف العادية ٠ اذكر خمس صور يتم التعرف من خلالها على ما يحدث فى أحد محلات الاوكازيون ٠

٣ ـ تبين أوجه التشابه والاختلاف بين كل من عين الانســان وعدسة اله التصوير الفوتوغرافي ٠

٤ ـ ان العناصر الفنية التي يستخدمها المصور لاظهار ابداعاته الفنية قد يستعملها بشكل وظيفي وقد يستعملها بشــكل ابداعي تضيف للعمل قيما فنية وجمالية ٠
اذكر أهم العناصر موضحا ذلك من خلال أربعة مشاهد لافلام شاهدتها ٠

٥ ـ تكلم عن فريق عمل التصوير في الفيلم السينمائي موضحا دور كل منهم في تصوير الفيلم ٠

انتهى **مع التمنيات بالتوفيق**

اكاديمية الفنون : قســـم التصـــوير :

المعهد العالى للسينما الزمن ٣ ســـاعات

امتحان القبول للعام الدراسى ٩٢ـ ١٩٩٣

امتحان المرحلة الأولى

أجب عن خمسة أسئلة فقط من الأسئلة التالية :

١ ـ تقدمت للالتحاق بالمعهد العالى للسينما قسم التصوير للعام الدراسى ٩٢ ـ ٩٣ ٠

بين الأسباب التى من أجلها قمت بالتقدم لقسم التصوير بصفة خاصة وللالتحاق لدراسة السينما بوجه عام ٠

(وضح اجابتك فيما لا يزيد عن ٢٠ سطر)

٢ ـ تتكون آلة التصوير الفوتوغرافى من مجموعة أجزاء ٠

اذكر أربعة أجزاء من آلة التصوير ونوع آلة التصوير التى تســـتخدمها ٠

٣ ـ (أ) عندما تقوم بتصوير صورة فوتوغرافية تراعى ما يلى :

(أ) وقت التصوير (الحساسية)

(ب) الاضـــــاءة (الغالق ـ قيمة العدسة)

(جـ) موضوع التصوير (نوع العدسة)

(ب) الصورة الملونة تتميز بألوانها الجذابة .. أما الصورة الأبيض والأسود فانها تتميز بـ :

(في حدود أربعة أسطر)

٤ ـ أمامك مجموعة من الأسماء . اكتب مهنة كل اسم أمامه :
علي بدرخان ـ ماهر راضي ـ عبد العظيم عبد الحق ـ عبد العزيز فهمي ـ شادي عبد السلام ـ وحيد فريد ـ عادل منير ـ صلاح أبو سيف ـ سمير فرج ـ علي سالم .

٥ ـ (أ) اذكر اسم آخر فيلم سينمائي شاهدته وأعجبك تصويره ؟ ومن هو مدير تصوير الفيلم .

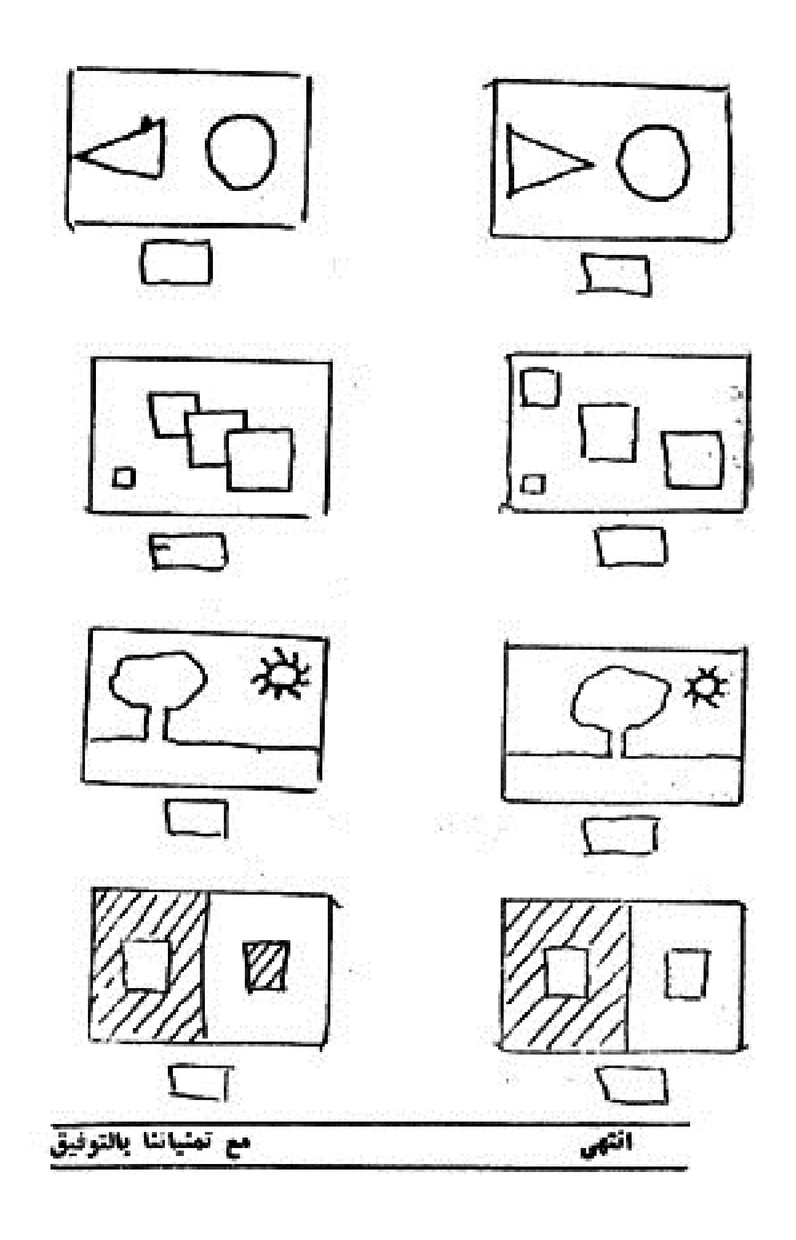
(ب) ما هي الأسباب التي جعلتك تعجب بتصوير (هذا الفيلم) .

(في حدود ١٠ أسطر)

٦ ـ ضع لنفسك سؤالا كنت تتمنى وجوده في ورقة الأسئلة وأجب عليه في حدود ١٠ أسطر .

١٠ درجات

أمامك صورتان بهما نفس الأشكال ضع علامة ✓ تحت الشكل الذي يعجبك أكثر من الآخر بدون تعليق .



انتهى

مع تمنياتنا بالتوفيق

أكاديمية الفنون
المعهد العالى للسينما

امتحان القبول للعام الدراسى ٩٣ ـ ١٩٩٤

المرحلة الأولى

قســم التصــوير : الزمن : ٣ ســاعات

١ ـ اذكر أهم المجالات التى يقوم فيها التصوير الفوتوغرافى بدور واضح فى حياتنا اليومية ٠
ولماذا اخترت قسم التصوير الســينمائى بالذات للدراسة بالمعهد العالى للسينما ٠

٢ ـ قام مصور فوتوغرافى ورسام (زيتى) بعمل صورة لمنظر واحد فى الطبيعة ٠
ما هى الفروق التى تتوقع وجــودها بين كل من العملين الفنيين ٠

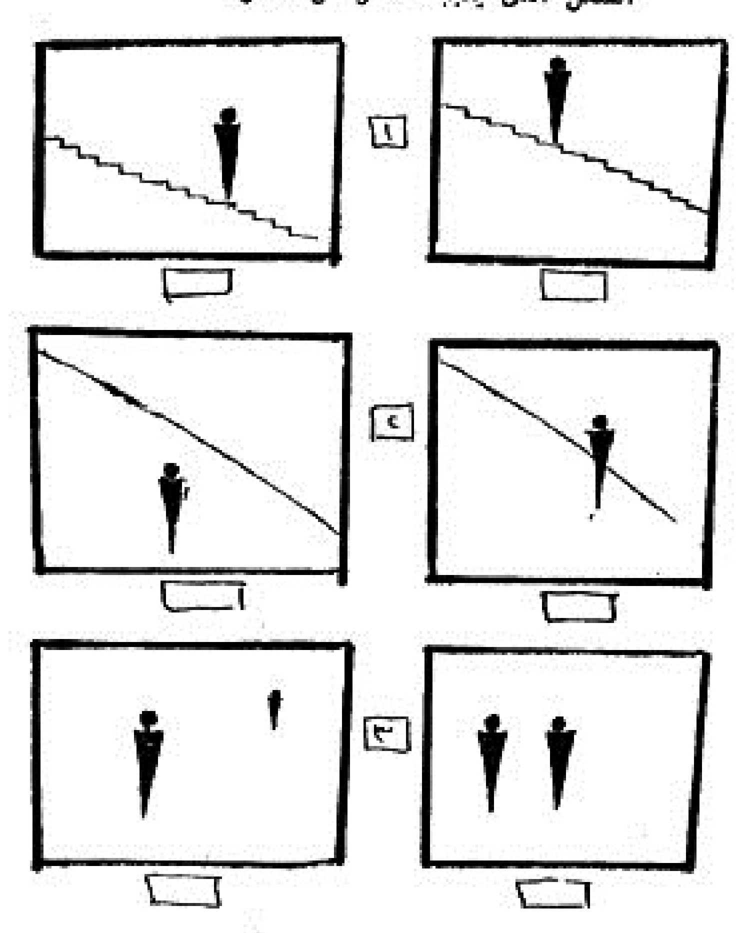
(فى حدود ثلاثة فروق)

٣ ـ (أ) ما هى الخطوات الواجب اتباعها لاعداد آلة التصوير الخاصة بك حين التقاط صورة أعجبتك ٠
(ب) أذكر ألوان الطيف بالترتيب ٠
(جـ) ما الفرق بين كل من العدسة قصيرة البعد البؤرى والعدسة طويلة البعد البؤرى ٠

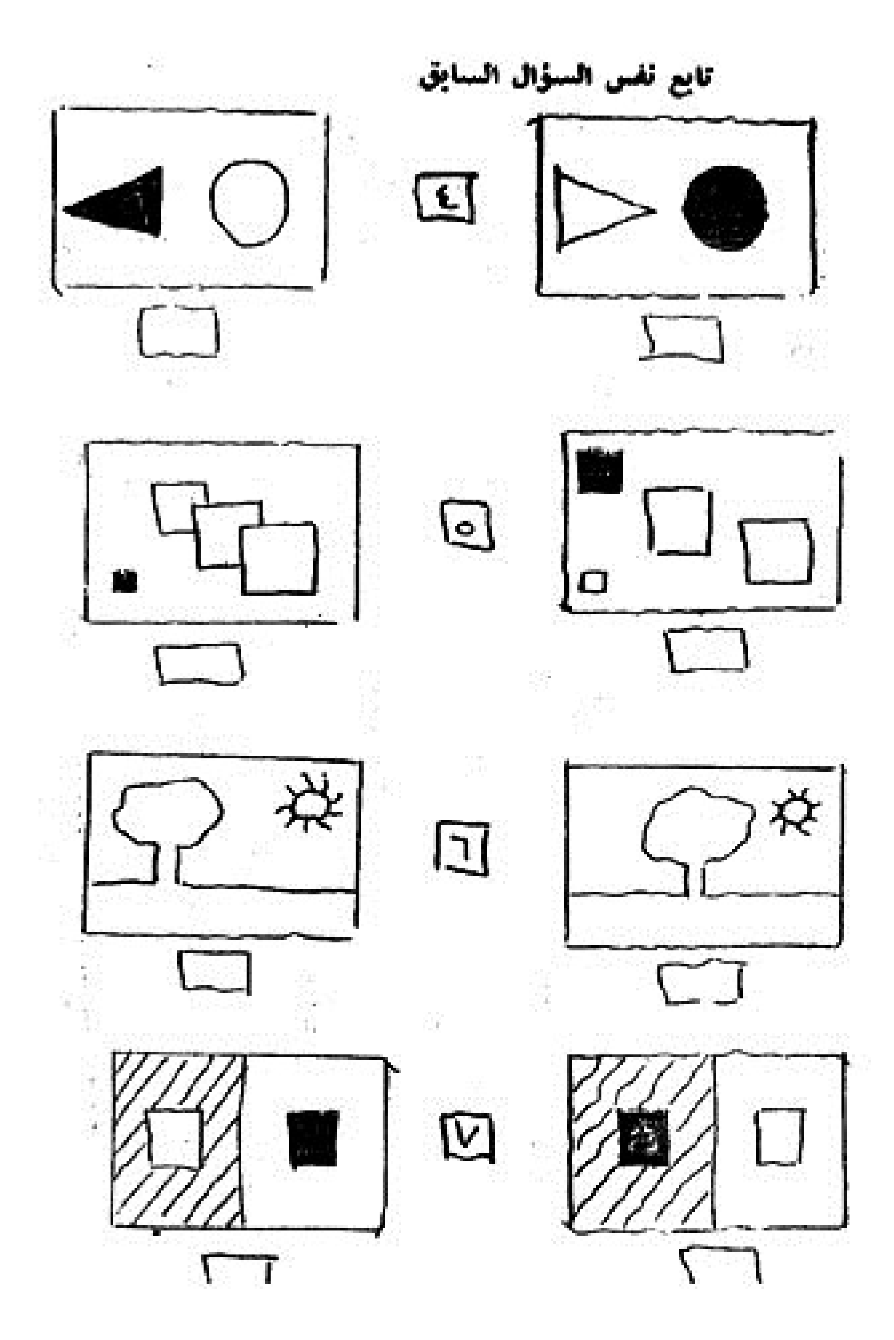
٤ ـ ضع لنفسك سؤالا كنت تتمنى وجوده ضمن أسئلة الامتحان ، وأجب على هذا الســؤال فى حـدود نصف صفحة على الأقل ٠

(وضح اجابتك بالرسم كلما امكن)

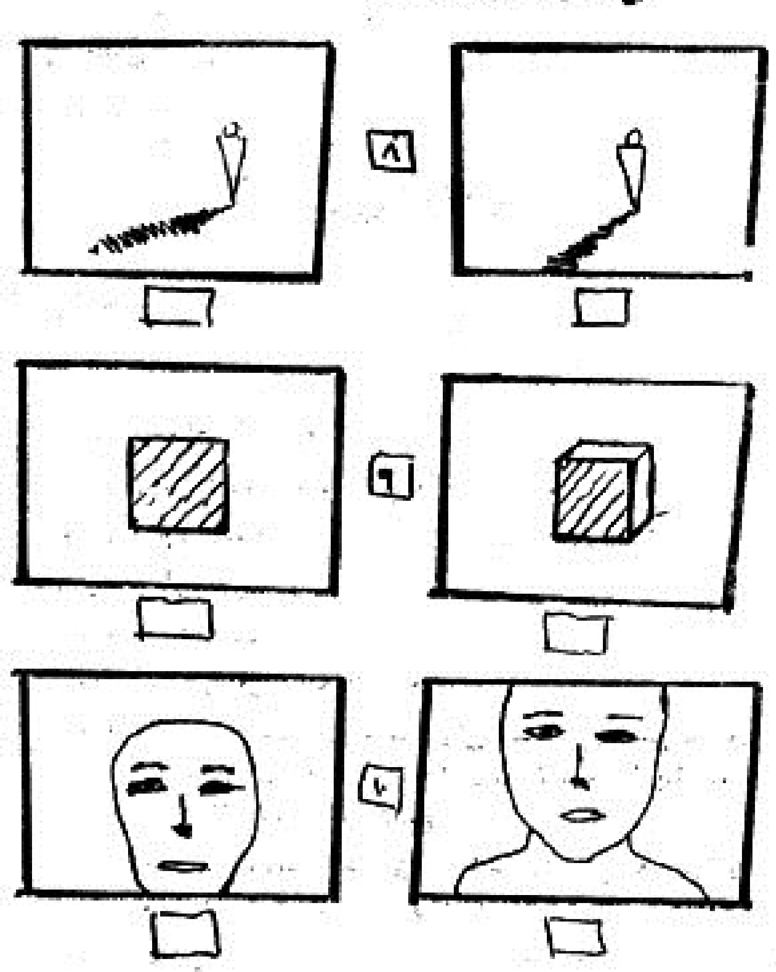
٥ ـ أمامك صورتان بهما نفس الأشكال ضع علامة صح تحت الشكل الذى يعجبك أكثر من الآخر ٠



تابع نفس السؤال السابق



تابع نفس السؤال السابق



أكاديمية الفنون

المعهد العالي للسينما

امتحان القبول ٩٥/٩٤

قسم التصـــوير   الزمن ســـاعتان

أجب عن الأسئلة التالية :

١ ـ التعبير عن المفاهيم التالية مع الرسم المبسط :

(أ) تنظيم الأسرة   (ب) الارهـــاب

(جـ) الجـــوع   (د) الغضـــب

(هـ) الحـــب

٢ ـ اكمل ما يلي في ورقة الاجابة

(أ) يتوقف التعريض الضـــوئي للصـــورة على عاملين أساسين هما ... و ... ويتم تحديدهما بناء على ... الموجود داخل الكاميرا .

(ب) تعتمد عناصر التكوين في الصورة على عدة عوامل منها .. و .. و ... و ...

(جـ) حين تصوير لقطة فوتوغرافية لأحد الحقول نهارا ، فانه عادة ما تكون فتحة العدسة .... وسرعة الغالق ... بينما حساسية الفيلم ....

(د) حين تصوير لقطة فوتوغرافية للقاهرة ليلا من مكان مرتفع فان فتحة العدسة عادة ما تكون ··· والسرعة ···· وحساسية الفيلم ·

٣ ـ اذكر ما تعرفه عن خمس مما يلي :

نفيس صادق ـ قالمة شندلر ـ جمال السجيني ـ تولستوي، الجيوكنده ـ تاجر البندقية ـ اورسون ويلز ـ عاصفة الصحراء ـ فاروق الباز ·

انتهى **مع تمنياتنا بالتوفيق**

أكاديمية الفنـــون

المعهد العالي للسينما

امتحان قبول قسم التصوير عام ٩٦/٩٥

الزمن : ساعتان ونصف

اجب على الأسئلة الآتية ؟

١ ــ الصورة الجيدة يلزمها تعريض صحيح ·· وضح هذا المعنى مع شرح العناصر الأساسية للتعريض ؟

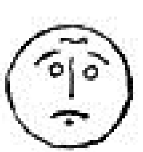
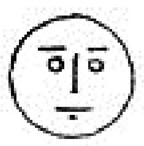
٢٥ درجــة

٢ ــ أذكر ما تعرفه عن سينما الخيال العلمي مع ذكر اسم أحد الأفلام التي رأيتها وما يميز هذه الأفلام عن غيرها ؟

١٥ درجــة

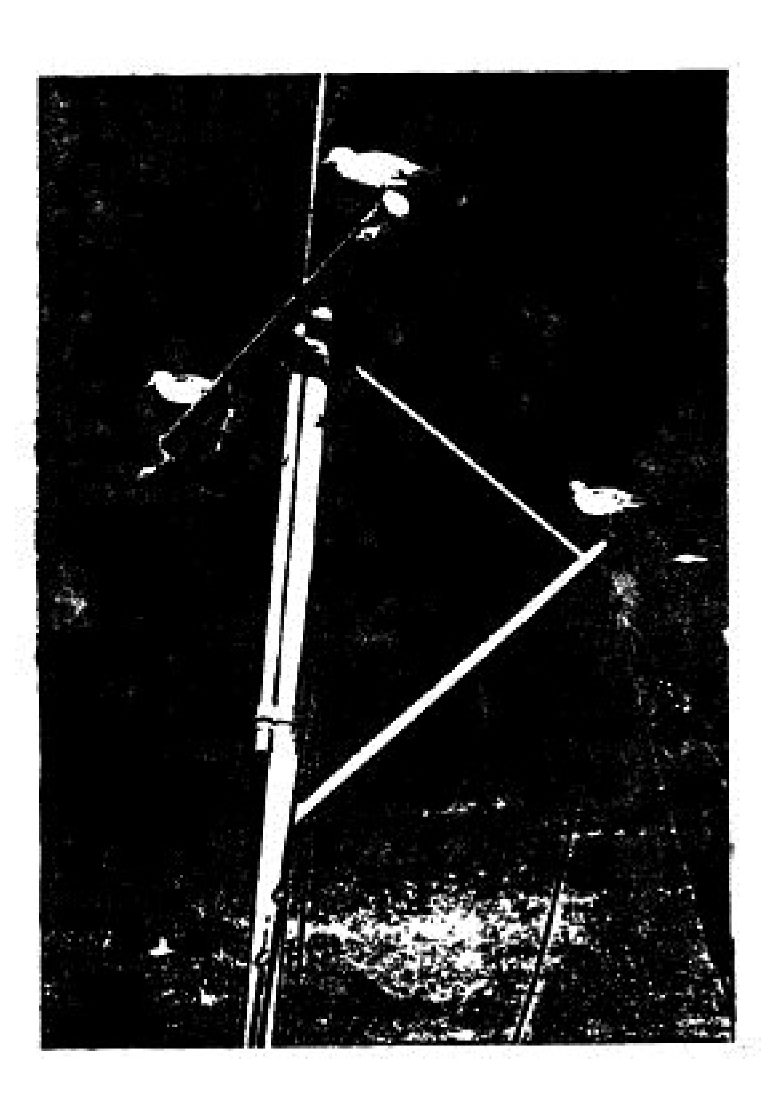
٣ ــ أمامك ثلاثة وجوه مختلفة ، أذكر ما يوحى به كل منها ·

٥ درجــات


٤ ــ تكلم عن التكوين من خلال الصورة المرفقة ؟

١٥ درجــة



ملحوظــــة :

١ ــ تعلن نتيجة هذا الامتحـــــان يوم الأربعــــاء الموافق ٦/٩/١٩٩٥ ٠

٢ ــ الناجحون في هذا الامتحان يتوجب عليهم حضـــــور الامتحان التالي صباح يوم السبت الموافق ٩/٩/١٩٩٥ في تمام الساعة الحادية عشر صباحا ٠

انتهى — مع تمنياتنا بالتوفيق

أكاديمية الفنون

المعهد العالي للسينما

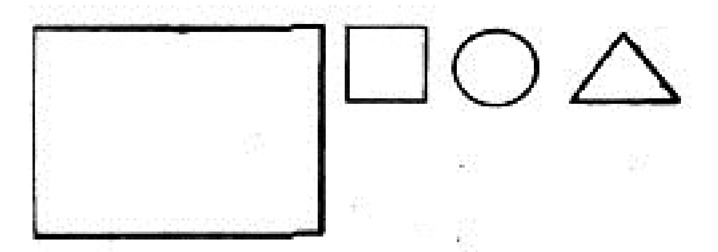
امتحانات القبول بالمعهد العالي للسنما عام ١٩٩٧/٩٦

قسم التصوير والصوت

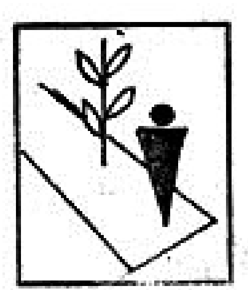
الزمن ساعتان تاريخ الامتحان ١٩٩٦/٩/٢٢

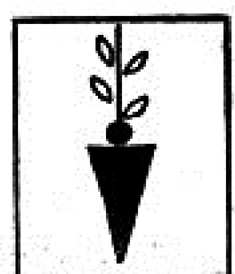
السؤال الأول (٢٥ درجة)

(أ) من خلال تلك العناصر ارسم تكوين ودلل على هذا التكوين داخل حدود الكادر .



(ب) من خلال الشكل أ ، ب اختر الشكل المناسب ولماذا اخترت هذا الشكل

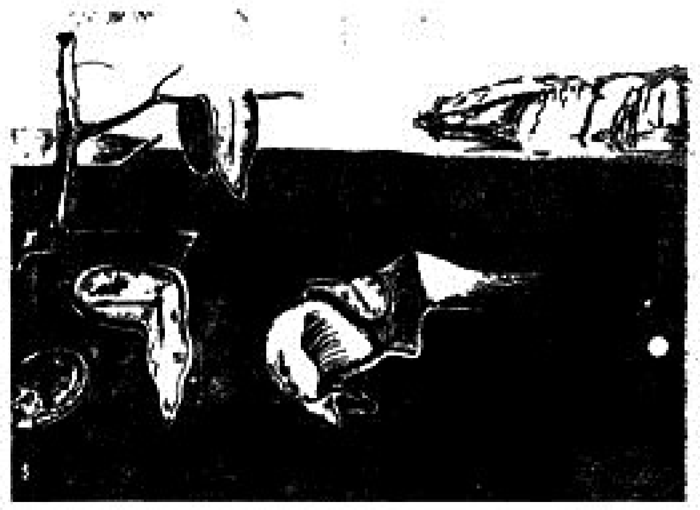






السؤال الثانى (٢٥ درجة)

(أ) ما هى الموسيقى المناسبة لهذه الصورة ؟ وتكلم عن الصورة فى حدود خمسة أسطر ..

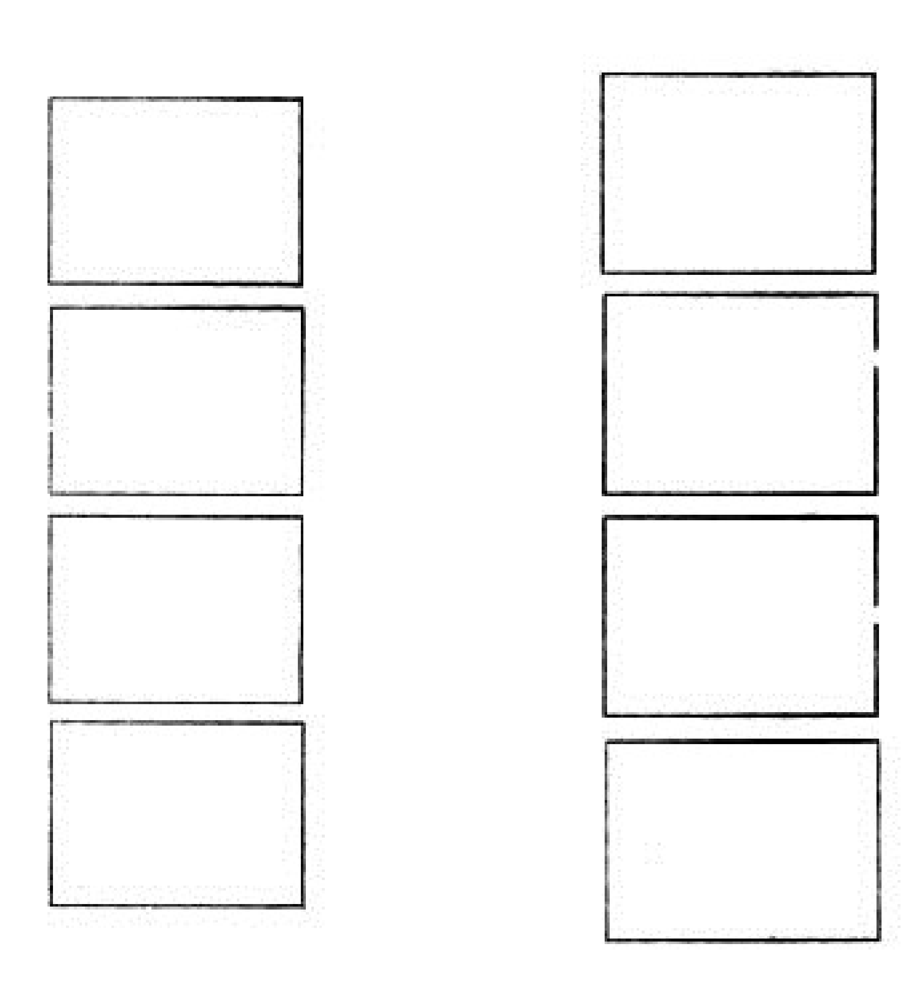


السؤال الثانى

(ب) ما هى الموسيقى المناسبة لهذه الصــورة وتكلم عن الصورة فى حدود خمسة أسطر ..

السؤال الثالث (١٠ درجات)

قطة تحاول أخذ السمكة الموجودة داخل اناء زجاجى موضوع على المنضدة ، ما هى نوع الموسيقى والمؤثرات التى تختارها لهذا المشهد .. ارسم ذلك من خلال لقطات متتابعة لهذا المشهد فى حدود ٨ كادرات .



رابعا: تخصص
هندسة الصوت

والمطلوب أن تحول هذا الخبر الى مشاهد متتابعة ، على أن تضـع تصـورك للمؤثرات الصوتية والموسيقى المناسبة التي تعبر دراميا عن الحدث ٠

السؤال الثـاني :

سمعت بأفلام السينما الصامتة ، فكيف كان يعبر الممثل عن الكلام في هذه الأفلام ؟ ٠٠

السؤال الثالث :

أجب عن أحد السؤالين التاليين :

(أ) يدور حاليا نقاش حول الأغنية المصرية بين القديم والحديث ٠ تحدث عن اهتماماتك بهذا الموضوع ورأيك الشخصي فيه ٠

(ب) تحدث عن الفرق بين استماعك لأغنية من خلال كاسيت داخل سيارة تاكسي ، وبين استماعك لنفس شريط الأغنية من خلال كاسيت بالمنزل ٠

السؤال الرابـع :

ثبت أن للألوان أثر درامي في تكوين الصورة ، كما أن للصوت نفس الأثر في علاقته بالصورة ٠٠٠٠ اشرح ذلك ، بالتطبيق على أحد المشاهد السينمائية من فيلم شاهدته ٠

السؤال الخامس :

رجل كفيف وفتاة صماء بكماء ، تجمعهما رابطة أسرية ٠٠٠

- كيف يمكن لكل منهما التعبير عما يدور فى وجدانه للآخر ؟
- واكتب عن تصورتك لموقف بينهما •

السؤال السادس :

(أ) عرف ما يأتى : الترددات المنخفضة ــ التشويه ــ الترددات العالية ــ الموجة المركبة ــ الترددات المتوسطة ــ الصدى الصوتى •

(ب) انقل العبارات التالية ، ثم ضع علامة أمام الاجابة الصحيحة :

- تنتقل موجات الصوت فى الفضاء الخارجى •
- " " " " المواد السائلة •
- " " " " المواد الغازية •
- " " " الفراغ •
- " " " " المواد الصلبة •
- " " " " أعماق البحار •
- " " " " درجة حرارة تحت الصفر المئوى •

انتهى   مع تمنياتنا بالتوفيق

امتحان القبول بالمعهد العالى للسينما
المرحلة الأولى لعام ١٩٩٢/٩١ ـ سبتمبر

قسم هندسة الصوت

زمن الامتحان ساعتان ونصف :

١ ـ كفيف يريد التعرف بحضور الدورة الافريقية .. بين كيف يمكنه ذلك .

وما هى الألعاب التى يمكنه التعرف على مبارياتها كاملة .

٢ ـ كيف يمكنك التعرف على الشروق والغروب زمنيا من سماعك للأصوات فى القرية والمدينة .

٣ ـ اذكر عناصر الصوت فى الفيلم السينمائى وأى عنصر منهم يثير اهتمامك .

٤ ـ ما هو الفرق بين الأذن البشرية والميكرفون موضحا بالرسم ان أمكن .

٥ ـ رتب سرعة الصوت فى كل من :

الهواء ـ الماء ـ الصلب ـ الغاز ـ الفراغ .

٦ ـ عند وجودك بمستشفى رأيت شخصين :

الأول : نجا من حادث بنجاح العملية ابنه .

الثاني : توفي ابنه بعد أجراء العملية ٠

اذكر الأصـــوات التي يمكنـك وضـــعها مع كل من هذه الشخصيات ، « موسيقى ـ مؤثرات ـ حوار » ٠

أجبعن اربعة أسئلة فقط : منهم الأول والثاني اجباريا ٠

انتهى مع تمنياتنا بالتوفيق

أكاديمية الفنـــون
المعهد العالي للسينما

امتحان القبول المرحلة الأولى
للعام الدراسي ٩٢/١٩٩٣

قسم : هندسة الصوت الزمن ثلاث ساعات

أجب عن الأسئلة الآتية :

١ ـ مرت في هذا العام أحداث فنية هامة ـ اذكر أهم هذه الأحداث من وجهة نظرك ـ ووضح أهمية هذه الأحداث والعائد الثقافي والفنى على المجتمع ·

٢ ـ اكتب ما تعرفه عن أهمية الصوت في حياتنا ـ وكيف يمكن استخدامه فنيـــا ·

٣ ـ اكتب ما هي الأصوات التي تسمعها من لحظة استيقاظك من النوم حتى ذهابك الى المدرسة ـ وبين كيف يمكن تحويلها الى مشهد أذاعي مسموع في حدود دقيقتين ·

٤ ـ ما هي الآلات الموسيقية المكونة لكل من الأوركسترا الغربي والشرقي ـ وما هي الآلات المستحدثة عليها · ثم اذكر مقطوعة موسيقية تفضل الاستماع اليها ولماذا ·

٥ ـ فى حالة الاستماع الى صوت صادر من « المذياع ـ التليفون ـ التليفزيون ـ الفيلم السينمائى » ـ ما هى أوجه الاختلاف السمعى بين كل منها ٠

انتهى مع تمنياتنا بالتوفيق

أكاديمية الفنون

المعهد العالى للسينما

امتحان القبول
قسم هندسة الصوت
سبتمبر ١٩٩٢

الزمن : ثلاث ساعات

أجب عن أربع من الأسئلة الآتية :

السؤال الأول اجبارى

١ ـ كون مشهد درامى من المؤثرات الآتية :

طلق نارى ـ فرملة سيارة ـ صوت الرعد ـ زقزقة عصافير نباح كلب ـ خطوات أرجل ـ جرس تليفون ٠

٢ ـ اكتب ما تعرفه عن :

الميكروفون ـ الراديو ـ التليفزيون ـ السماعة المكبر ـ الدوبلاج ـ المكساج ٠

٣ ـ ما هى الآلات الموسيقية المستخدمة فى الأوركسترا السيمفونى والتخت الشرقى ـ مع ذكر بعض الآلات الموسيقية الحديثة ٠

٤ ـ رأيت فيلم سينمائي وأعجبك الصوت في أحد مشاهده تكلم عن العناصر الصوتية المكونة له وكيف تم تنفيذه .

٥ ـ (أ) عرف الصوت من الناحية الفزيائية .

(ب) اكتب مقارنة بين السمع والرؤية كوسيلتا اتصال عامة .

انتهى مع تمنياتنا بالتوفيق

أكاديميـة الفنــون

المعهد العالي للسينما

قسم هندسة الصوت

امتحان القبول للعام الدراسي ١٩٩٥/٩٤

المرحلة الأولى

الزمن : ساعتان

اجب عن الأسئلة الآتية :

١ ـ قال سقراط لأحد تلاميذه ٠

« تكلم حتى أراك »

اكتب في هذا الموضوع موضحا أهمية السمع والتعبير الصوتي وعلاقتهما بالرؤية ٠

٢ ـ الاذاعة والتليفزيون والسينما وسائل اتصال فنية ٠٠٠٠٠
تكلم عن استخدامات الصوت في كل من هذه الوسائل ٠

٣ ـ أكتب عن خمس من الآتي :

تولســتوي ـ الجيوكنده

تاجر البندقية ـ أورسون ويلز

أديســـون ـ جراهام بل

الكونشرتـو ـ التخت الشرقى

طلعت حرب ـ المكساج

انتهى مع اطيب التمنيات بالتوفيق

امتحان القبول بالمعهد العالى للسينما
عام ١٩٩٦/٩٥

قسم : هندسة الصوت

الـــزمن : ٣ ســاعات **التاريخ : ١٩٩٥/٩/٣**

أجب عن واحد من السؤالين الآتيين : ـ (الدرجة من ٣٠)

(أ) طالعتنا الصحف القومية عن الحادثة المذكورة ·

عبر عن مضمون هذه الحادثة باستخدام أصـــوات مختلفة (الموسيقى والمؤثرات) مرتبة بحيث تعطى مسمعا صوتيا حسب تخيلك للموضوع ·

صفعة ·· على دقات الطبول !

قررت المليونيرة الحسناء أن تجعل حفل عيد زواجها حديث كل الناس · أخبرت زوجها انها أعدت مفاجأة ضخمة لكل المدعوين ·· واستطردت تقول لزوجها : « حتى انت سوف تدهشك مفاجأتى بشدة ! » ·· تضت اليوم كله تجهز قاعة شقتها الرائعة بنفسها ·· ملأت الزوايا والأركان بباقات الزهور ·· اتفقت مع أكبر الفنادق على تقديم بوفيه العشاء والحلوى ·· امسكت بالتليفون للتأكد من وصول بطاقات الدعوى المكتوبة فوق أوراق البردى الى أصدقائها وأصدقاء زوجها ·· وفي المساء ارتدت فستانها الأسود الحريرى الذى يلف جسدها الأبيض المشوق وكأنه المناق الأخير

بين الليل ونور الصباح ! .. مضى الحفل الاسطورى الذى أحياه اثنان من كبار المطربين حتى وصل الى نهايته .. وحينئذ امسكت المليونيرة بيد زوجها ثم التفتت نحو المعازيم على طريقة الأفلام المصرية القديمة تعلن عن خبر مهم .. ومفاجأة مثيرة !

صمت المدعوون وكأن فوق رؤوسهم الطير .. وفجأة قالت الزوجة : ـ « يا جماعة .. زوجى لا يريد أن يصدق أن حياتى معه وصلت الى نهايتها ! .. بح صوتى وجف ريقى من كثرة توسلاتى له ان يطلقنى .. لقد قررت ان يكون آخر يوم فى حياتنا المشتركة هو آخر يوم عامنا السادس .. وان أبدأ معه العام السابع أبدا .. ارجوه ان تستيقظ رجولته ، ويطلقنى أمامكم ! » .

ساد الهرج والمرج .. لكن يد الزوج ترتفع فجأة لتصفع زوجته المليونيرة بشدة ثم يصيح فيها بأعلى صوته : « انت امرأة من جهنم .. ساقطة .. وحقيرة .. وطالق بالثلاثة ! » .

ارتبك المدعوون لحظة ثم بدأوا فى الانصراف المنظم .. الوجوه تعلوها الدهشة .. والنظرات تهرب من ان تلتقى ببعضها البعض .. بينما الزوجة تتحسس باحدى يديها مكان الصفعة .. وتشير بيدها الأخرى الى باب الشقة تطالب زوجها بأن يخرج فورا من حياتها .. ومن باب الشقة ! .. فى الوقت الذى جلست فيه طفلتهما الصغيرة تداعب ضـــفيرة شعرها الطويل دون ان تفهم شيئا مما يدور ! .. ثار الزوج وهدد زوجته أو لم تخرج هى من شقته باهظة الثمن .. سكتت لحظات ثم نظرت له فى تحد وهى تخبره انها سترد له الصاع صاعين .. وتجعله يخسر حتى الجلد والسقط ! .. بعدها أخذت حقيبتها وطفلتها التى فشـــلت فى التشبث بأبيها .. وانصرفت فى غضب !

•• ويبدو ان الزوجة كانت واثقة مما تقول وتهدد !

أقامت دعوى حضانة وتمكين •• كسبت القضية باعتبارها أما حاضنة • وعادت الى الشقة الرائعة بحكم القانون ••

ودارت الأيام !

مضى عام ونصف العام خاصم فيها النوم عيني الزوج •• لم يبرح خاطره ليلة واحدة شريط الذكريات منذ فارق خاله الثرى الحياة •• كانت ثروة الخال تتجاوز تسعة ملايين جنيه ورثت زوجته الشابة معظمها •• خاصة ان « المرحوم » كان قد نقل بعض العقارات والشركات الى زوجته على سبيل الهبة حال حياته •• وحينما مات لم يكن هناك من اقاربه غير ابن شقيقته طالب الليسانس الذي رباه منذ طفولته •• حاول الشـــاب أن يقنع خاله بعـدم الزواج بعد ان خاض أكثر من تجربة •• وشاب شعره •• وبلغ من العمر ارذله •• لكن الخال ظن ان ابن شقيقته عينه على الميراث فاتم زواجه من الحسناء مديرة شركته الأم •• وبعد ثلاث سنوات من الزواج مات الخال •• ولم يرث الشاب غير ربع مليون جنيه •• وقبل ان يخرج من بيت خاله استوقفته الحسناء الأرملة •• توسلت اليه الا يتركها وحدها •• اغدقت عليه بحنانها ورقتها حتى صارحها بحبه •• منحته قوة شمشون وعواطف قيس فبادر يطلبها للزواج •• اخبرته أنها تريد أن تشعر بقيمتها عنده •• طلبت ان يشترى لها شقة فخمة بالمال الذى ورثه •• خاصة ان لقمة العيش متوافرة •• لم يتردد •• اشترى لها الشقة والتحق موظفا باحدى شركاتها فور زواجهما •• أنجبا طفلة جميلة •• تعلقت الصغيرة بأبيها بشكل جنونى •• وانصرفت الزوجـة الى اقامة حفلات الرقص والشرب والتعارف ليلة بعد ليلة •• وحينما بدأت معارضة الزوج طلبت

الطـــلاق واصرت عليه ·· تجاهل الزوج نداءاتها المتكررة ·· وتظاهرت هي بمصالحته حتى كان موعد الحفل المشئوم ·

عام آخر يمضي ·· وفجأة همسوا في اذن الزوج بمفاجأة !

تأكد الزوج من همسات المقربين اليه ·· أقام دعوى أمام محكمة الجيزة الكلية برئاسة المستشار صبري بكر وامانة سر محمد علي محمد وقف هشام خليفة المحامي يروي الفصل الأخير :

ـ « لقد ذهب الزوج المقهور الى بيته القديم ليقطع الشك باليقين فيما سمعه ·· وهناك وجد رجلا غريبا يرتدي البيجاما والروب يجالس زوجته شبه العارية وتتوسطهما اكواب البيرة وطفلتهما الصغيرة ! ·· وهنا هتفت الزوجة في كبرياء بأنها تزوجت عرفيا ·· وانه لن يستطيع الاثبات ولن يسترد طفلته أو شقته ·· وطردته شر طردة رغم بكاء وصراخ ابنته الصغيرة التي كاد قلبها يتوقف وهي تشهق تودع اباها !

الجميع هنا في محكمة الجيزة الكلية جلســوا يترقبون الحــكم ·

بعد لحظات دخل المستشار صبري بكر رئيس المحكمة ليعلن الحــكم في الدعوى بعد أن شـهدت شقيقتا الزوجة على زواجها العرفي ·· وقضت المحكمة بتمكين الزوج من شقته ومنحه حق حضانة طفلته بعد زوال صفة الحاضنة عن الزوجة ·· ولأنها لم تعد امينة علي تربية ابنتها ·

(ب) للصوت أهمية خاصة في الفنون ··

تكلم في هذا الموضــوع مع ذكر الاستخدامات الدرامية المختلفة للأصوات الآتية :

صـوت أقدام ـ فتح وغلق باب ـ طلق نارى ـ قطار سكك حديدية ـ باخرة ـ بكاء ـ ضحكات ـ نباح كلب ـ مواء قطة ٠

ثانيا : اجب عن احد السؤالين الاثنين :

(الدرجة من ١٥)

(ا) الموسيقى من الفنون المسموعة ٠

تكلم عن أحدى المقطوعات الموسيقية التى اثرت فيك مع ذكر الآلات الموسيقية التى استخدمت فيها ٠

(ب) اذا كنت تقف وسط الصحراء وتتوقع حدوث كارثة طبيعية فى هذا المكان ٠

فما هى الأصوات التى يمكن ان تسمعها فى ذلك الوقت مع تحديد نوع الكارثة ٠

ثالثـــا :

(الدرجة ٥ من ١٥)

فيما افاد التطور التكنولوجى فى الأجهزة الصوتية وتاثير ذلك على السمع ٠

اذكر بعض هذه الأجهزة شارحا احداها بالتفصيل ٠

انتهى   مع اطيب التمنيات بالتوفيق

ملحوظـــة :

١ ـ تعلن نتيجة هذا الامتحـــان يوم الاربعـــاء الموافق ١٩٩٥/٩/٦ .

٢ ـ الناجحون فى هذا الامتحان يتوجب عليهم حضـــور الامتحان التالى وذلك صـــباح يوم الســـبت الموافق ١٩٩٥/٩/٩ فى تمام الساعة الحادية عشر صباحا .

خامسا: تخصصى

الرسوم المتحركة

وهندسة المناظر

السينمائية

امتحان القبول بالمعهد العالى للسينما
المرحلة الأولى لعام ١٩٩١/٩٠ ـ سبتمبر

قسم الرسوم المتحركة

(الزمن ٤ ساعات

ارسم بالقلم الرصاص المجموعة التى أمامك مبينا فيـه مناطق الظل والنور وعلاقة نسب المجسمات كل منها بالآخر وخامة كل منها فى تكوين داخل اطار حدود اللوحة ٠

امتحان القبول بالمعهد العالى للسينما
المرحلة الأولى لعام ١٩٩١/٩٠ ـ سبتمبر

قسم هندسة المناظر السينمائية

(الزمن ٤ ساعات)

أمامك مجموعة من المجسمات والمطلوب رسمها بالقلم الرصاص ـ على أن يراعى الآتى :

١ ـ تحقيق الاحساس بالمنظور ٠

٢ ـ اظهار الاحساس بالظل والنور لتأكيد الأبعاد ٠

٣ ـ اظهار الاختلاف فى الخامات للمجسمات ٠

٤ ـ النسبة والتناسب بين المجسمات المختلفة ٠

٥ ـ ان يشغل التكوين حيزا مناسبا من الورقة البيضاء التى أمامك ٠

٦ ـ اظهار التفاصيل الدقيقة للعناصر والمجسمات ٠

٧ ـ دراسة قطعة القماش وتحقيق الظلال الذاتية والمترتبة عليها وعلاقتها بمجموعة المجسمات ٠

الانتقال إلى امتحان الورشة الابداعية

كانت هذه نماذج لاختبـــارات القبول فى المرحلة الأولى ، ليلتحق من ينجحون فيها بمختبر الورشة الابداعية كمرحلة ثانية وأخيرة ، وهي التى تبدأ فيها التجربة المعقدة والثرية فى آن واحد ، حيث توفر الأســـاتذة على ابتكار برامج مبهرة لتحقيق مختبر هذه الورشة الابداعية ، والهدف منها ، بما يجعلنـــا نزعم بكل الثقــة أننا أصبحنـــا أصحاب تجـــربة ريادية ، وكانت هذه السطور ـ د • مدكور ثابت ـ يفخر باسهامته فيهـــا • هذا الا أن ثــراء هذه البرامج واتساعها وتعقدها لايسمح بايرادها أو الحديث عنها فى هذا المجال ، اذ لايكفيها أقل من كتاب مستقل ، لكن ما يمكن تقريره الآن حول برمجتها أن أساتذة التخصصات السينمائية قد برعوا فى اجراء التجربة ، جنبا الى جنب مع أساتذة التخصصات المسـاندة مثل : التذوق الموسيقى ، والتشكيل ، والتحليل النفسى ، وحيث كانت نسبة الدرجات التى يحصـــل عليها الطالب موزعة على كل ذلك ، ليكون مجموع درجاته شاملا فى التعبير عن قدراته الابداعية جنبـــا الى جنب قدراته فى التذوق الفنى ، ومن ثم يكون ذلك هو العنصر الحاسم لدى الأساتذة عبر مناقشاتهم فى تقييم الناجحين وترتيب أولويات قبولهم ، كل فى تخصصه •

•• هل من تقييم مستخيل للتجربة ؟

أما عن عملية التقييم لهذه التجـــربة فى امتحانات القبول فلا يمكنها الاكتفاء بمناقشة وتحليل النماذج النظرية وسبل اجرائها

فقط ، أو مجرد رصد أوجه القصـــــور فى بعض (أو حتى كل) تطبيقات الأساتذة والمسئولين عن تحقيقها ، وانما هى عملية تقييم مرهونة كذلك بنتائج ما تفرزه التجربة من نوعيـــة السينمائيين الجدد الذين سبق اختيارهم وقبولهـــم لدراســـة التخصصـات الفيلمية وفق هذه النماذج من اختبارات القدرات مرورا بتجربة اختبار الورشة الابداعية منذ بدايتها مع مطلع التسعينيات عندما أصدر الدكتور فوزى فهمى قرارات العمل باللوائح المنظمة لها .
أى أن أمر التقييم فى هذه الحالة يصبح اكتماله قيد التقييم النقدى لابداعات المستقبل السينمائى فى مصر .. والذى يحق له ـ فى حينها ـ أن يعدل مسار أى تفكير نظرى فى مناهج هذه الامتحانات وما يتبعها من تنظيمات .. فالى المستقبل اذن ، دون أن نلتفت عن التاريخ .. طالما أن دراســـة ما فات لابـد أن يســـهم فى تطوير ما هو آت ..

للتاريخ: مايو ٦٨
وليلة الأفلام الأولى لطلائع معهد السينما

بطـــاقة الدعـــوة :

« ثلاث أفلام لطلائع معهد السينما » .. كان هذا هو العنوان الذى حملته بطاقة الدعوة لأول عرض يقام ، الأفلام قام باخراجها وتصويرها وتنفيذ كل مهمتها السينمائية بالكامل ـ خريجون من أول معهد عالى للسينما بالقاهرة ، وهو الذى أنشىء فى عام ١٩٥٩ وتخرجت أول دفعاته فى يونيو ١٩٦٣ .. خمس سنوات اذن قد مرت بالتمام والكمال حتى لحظة هذا العرض التاريخى منذ تخرج أول دفعات المعهد ، فالليلة هى من مايو عام ١٩٦٨ .. صحيح أنها خمس سنوات من الصراع المتواصـــل ، استطاع فيها أبناء الدفعات الأولى أن ينالوا فرص التشغيل المتناثرة ، مرة هنا وأخرى

هناك ، ولكن كمجرد مساعدين ، أو على أحسن الفروض حصول البعض على فرصة الاسهام بمهنة سينمائية في فيلم لقدامى الرواد ، كان يكون الخريج مصورا أو مهندسا للديكور وما الى ذلك ٠٠ ولكن أن تضطلع مجموعة من الخريجين بالفيلم كاملا ، فهذا ما لم يحدث الا متأخرا ، وهو ما تم عرض أول ثماره في هذه الليلة ٠٠ ليلة الامتحان ، وليلة المنعطف التاريخي في حركة ومسار السينما المصرية ٠

بيانات البطاقة كالتالي :

أولا : الأفلام الثلاثة هي :

١ ـ « شنق زهران » عن قصيدة صلاح عبد الصبور ـ من اخراج ممدوح شكري ٠

٢ ـ الفيلم الثاني ، عن نفس القصيدة لصلاح عبد الصبور ولكن لمخرج آخر هو ناجي رياض ٠

٣ ـ « ثورة المكن » ، عن سيناريو ومن اخراج مدكور ثابت ٠

وفي ظهر بطاقة الدعوة ، كانت البيانات عن المخرجين الثلاثة (او كما ردد الكثيرون في هذه الليلة : الفرسان الثلاثة) ٠٠ وتضمنت البيانات دفعة تخرج كل منهم : ممدوح شكري ، وناجي رياض ، خريجان من الدفعة الأولى في يونيو ١٩٦٣ ، حيث تخرج ممدوح من قسم الاخراج ، بينما كان ناجي رياض هو الوحيد الذي تخرج من قسم السيناريو في أول دفعة للمعهد ٠٠ أما المخرج الثالث مدكور ثابت فهو خريج الدفعة الثالثة في يوليو ١٩٦٥ والأول على قسم الاخراج بتقدير ممتاز مع مرتبة الشرف ٠

ثانيــا :

يدير الندوة ويقدم للأفلام الناقد الشاب سمير فريد ، وهو ليس ببعيد عن القضية التى تثيرها هذه الليلة ، فبالاضافة الى انه من العمد ، ومن أهم المنتمين الى الحركة التقدمية لأبناء هذا الجيل الشاب ، فانه صاحب فكرة عرض الليلة ، ذلك بعد أن تم انجاز هذه الأفلام فى فترات سابقة ، وان كانت قريبة الا أنها لم تحظ بفرصة العرض الا بين جدران الاستديوهات أو فى قاعة العرض بمعهد السينما نفسه ٠٠ ففيلم « ثورة المكن » كان قد تم تصويره وانجازه كأول رد فعل سينمائى مباشر لنكسة يونيو ١٩٦٧ ، ولكن عرضه المنظم هذا لم يتم الا فى هذه الليلة من مايو ١٩٦٨ ، بل أن كلا من الفيلمين الآخرين عن شنق زهران كان قد تم انجازهما فى فترة سابقة فى ظل تولى الأستاذ سعد الدين وهبة لمسئولية القطاع العام للانتاج السينمائى ٠٠ الى أن رأى سمير فريد حتمية تنظيم عرض عام للأفلام الثلاثة فى هذه الليلة ، ليس لمجــرد الا تصبح أمتارا من الفيلم الخام المصــورة حبيسة العلب بل ليمكن تفجير القضية على أوسع نطاق ٠٠ أنها قضية معهد السينما وقضية الجيل الجديد فى آن واحد ومن ثم فهى قضية البحث عن سينما جديدة والتى هى جزء لا يتجزأ من قضية البحث عن انطلاقة شاملة لحياة مصرية جديدة فى ظل ما خلفته نكسة يونيو ١٩٦٧ ٠٠ ما يجب اقراره اذن أن سمير فريد هو صاحب الفضل فى فكرة ذلك العرض وتفجيره للقضية ، فكانت الليلة منعطف الانطلاقة ، وكانت من ثم تاريخية اللحظة لهذه الليلة والتى تحتم علينــــا وقفة عندها ٠٠ اذ أصبحنا اليوم تاريخا أردنا ذلك أم لم نرد ٠

ليس بحثــا :

وانني اذا أكتب امسية هــذا العرض ، فانني لست بصدد دراسة نقدية للأفلام الثلاثة ، ولا بصدد محاولة للتقييم ، ولا كما

تعودت أن أكتب الأبحاث أو الدراسات ، ولكنها مجرد ما يشبه صفحة من المذكرات وان كنت لم أتعود نشرها بعد الا أن اللحظات الفريدة في تاريخ جيلنا أصبحت تحتم علينا الوقوف عندها ومحاولة رصد ظواهرها وأبعادها ، بما يوفر المادة اللازمة لمن يبغي البحث أو الدرس ومن هنا كان نهج الرصد بالمذكرات .. وفي مثل هذه الحالة لا يمكن انكار رصد ما جاشت به صدورنا من انفعالات وما فرض علينا من معاناة ، وما عشناه من لحظات متأججة بحرارة الأحاسيس وبمفعم متناقضاتها ، ما بين أفراح وآلام وما بين توترات وانفراجات .. ذلكم هو ما أكتب فيه الآن ، عن لحظة هي تاريخية ولا شك .. قد يكون البعض نسيها ولكني عن نفسي ، لم ولن أنسها ، بل واحتفظت بما يوثقها وكتبت عنها في مذكراتي الخاصة. تاركا ما هو أبعد من ذلك ، وربما يكتب غيري يتذكر عن هذه الليلة شيئا .

من المــذكرات :

الأمسية : هي احدى ليالي شهر مايو عام ١٩٦٨ ، وقد مر على نكسة يونيو ١٩٦٧ ما يقرب العام واظلام الاضاءة المخفضة يضفى مسحة من الحزن والكآبة وهو يغطي مدينة القاهرة ، كبقية مدن وقرى مصر فكأوامر الدفاع المدني غير مسموح بأي نوع من الانارة الظاهرة ، تحسبا لأية غارة اسرائيلية من تلك الغارات الوحشية التي لا تميز في المدنيين ، بين طفل وعجوز وشاب ، وكل ذلك في ظل مرحلة من الصبر والانتظار القاتلين تتطلعا الى لحظة التحرير ، تحت شعار « اعادة البناء العسكري لازالة آثار العدوان .

المكان : هو قاعة العرض بالمركز الثقافي التشيكي بشارع ٢٦ يوليو بالقاهرة ، وجمهرة تكتظ بها الصالة ، من جهابذة النقد والأدب والسينمائيين والمثقفين من رواد الستينات ، خاصة أولئك

المهتمين بالتجديد والمتحمسين للشباب ، كذلك المسئولين عن القطاع العام السينمائي ، سواء في مرحلته التي تواكب هذا العرض أو السابقين ، وعلى رأسهم بالطبع الأستاذ/ سعد وهبة باعتباره المسئول عن فرصة الفيلمين الأولين لممدوح شكرى وناجى رياض ، وكذلك الأستاذ حسن فؤاد مدير المركز القومى للأفلام التسجيلية والذى منح الفرصة لفيلم مدكور ثابت ٠

سينما جديدة :

نجح العرض ٠٠ واشتد التصفيق ، واحمرت وجوهنا ، واختلطت دموعنا بالفرحة ، والذهول ومخاوف المستقبل مع جرأة الشباب ، ضمنا فى أحضان ٠٠ لم نكن نتصور هذا النجاح لأن أحدا من غير المؤمنين بنا لم يكن يتصور خريجى معهد السينما سوف يقدمون على الشاشة شيئا ٠٠ ان هناك نوع من الشماتة ينتظرنا ، كان الجميع يتصور أننا لن نقدم على الشاشة الا ما أسموه « نغبشة » ولا تدرى هذا الذى كانوا يقصدونه « بنغبشة » ٠٠ فوجىء الجميع وثلاث قصائد سينمائية على الشاشة ، ولا يمكن انكار أنها سينما جديدة ألجمت ألسنة الشامتين ، وأطلقت فرحة المتحمسين الآملين ٠٠ كانت الأفلام قصيرة وكانت من نوع القصيد السينمائى ، وهذه القصائدية هى مكمن محاولتنا الأولى للتجديد ، ولفتح ثغرة قوية فى الجدار الصلب المتين الذى رسخته السينما المصرية بطول سنواتها المديدة ٠٠ ألجم الجميع ، ولم تعد هناك الا محاولة التقرب والمديح ، كان المديح كما كان التصفيق واسكات الشماتة ، دافع رهيب لا يمكن وصف مكنوناته ومشاعره ، بعد أن مرت لحظات العرض كأنها دهر طويل معلق بين الحياة والموت ٠

الامتحان .. في الظلام :

عشت وعشنا ثلاثتنا ـ مع بقية زملائنا العاملين معنا في الأفلام الثلاثة ـ أقسى امتحان لحياتنا في ظلام صالة العرض .. بدا الامتحان بقسوته يدق صدورنا ما أن أطفئت أضواء الصالة ، وما أن بدأت تتحرك على الشاشة أضواء السينما الجديدة ، التي غدت كأنها أوراق امتحاننا لجواز المرور الى الحياة .. الى الحياة عامة وليست حياة السينما بخصوصيتها . وللحق أعترف أن كل من تحمس أو شعر بالمسئولية حيالنا ، كان هذا هو نفس الذي أحس به ، فالنتيجة تعني بالنسبة لهم اما بدء المنعطف التاريخي أو تأجيله . والتأجيل يعني خيبة ويعني حسرة ، هل هو خطوة لصالح كل من يجتذب العربة رجوعا للوراء .. وأنهم لموجودون بضراوة في مقابل رواد التقدم بالعربة ، وكان الرباط يشدنا في هذه اللحظة الى رواد التقدم لأننا أبناء التطلع للمستقبل قدما .

تصادف أن كانت جلستي قريبة جدا من سعد الدين وهبة ، ولم أكن قد تعرضت به بعد ، وهو الكاتب اللامع كواحد من أهم رواد ثقافة الستينات في مصر .

كما تركزت عيناي أيضا على حسن فؤاد الذي كان يجلس على مقربة أيضا .. فما أن تحركت أضواء شنق زهران لممدوح شكري على الشاشة ، وما أن دقت ايقاعاته القصائدية الجديدة تلفت الآذان وتفرض الصمت على ظلام صالة العرض ، حتى لم أعد أسمع الا صوت النفخات المتلاحقة لدخان السيجارة في يد سعد الدين وهبة ، والتي تعكس عصبية مكتومة ولكنها واضحة بنفس الوضوح الذي كان يطفو به التوتر الذي أحاول كتمانه بداخلي ، حتى لقد شعرت بأن « التلميذ » الحقيقي الذي يرى امتحانه في هذه الليلة هو « الأستاذ » سعد الدين وهبة نفسه ، ولماذا لا ، وهو المسئول عن

تجربة كل من ممدوح شـــكرى وناجى رياض ؟ ٠٠ لقـد كان سعد الدين وهبة ولا شك يمر بتجربة هذا الامتحان ، وهكذا كان تفسيرى لعصبيته فى تدخين السيجارة بسرعة أنفاس متلاحقة لا يمكن اعتبارها انسجاما مع السيجارة ، والى جواره الفنانة سميحة أيوب لا تكف عن همساتها المقتضبة فى اذنه وهى مشدودة الأنظار فى نفس الوقت والى اضواء الشـاشة التى تعكس فى عينيها لمعانا يمكن قراءته فى هذا الظلام ، لمعة تنبىء عن مكنون الهمسات التى لا أتبين كلماتها ، فالمؤكد أنها كانت لحظـة بلحظة تهمس برأيهـا لتطمئن سعد وهبة ، ربما لتهون عليه صـعوبة اللحظـة التى تستشعرها بدورها كفنانة مجربة لها خبرتها الطويلة ، ولكن المؤكد أيضا أنها كانت تبث اليه الصدق ٠٠ وقد استشعرته عن بعدى صدقا ، ولكن فى الامتحانات لا تشفى الغليـــل الا النتائج ٠٠ كذلك كان الأمر بالنسبة لحسن فؤاد أراه مشدودا فى صمت وسـكون ، قابضـا بكفيه على ذراعى المقعد ، كاتمـــا مكنون الامتحان بداخله لا يبدى حراكا كأنه يداريه ، وكأنه يخشى رغم الظلام أن ينكشف فى دور التلميذ فى الامتحان ، ولماذا ليس تلميذا أيضا كسعد وهبة ، وهو الذى تجرأ بالموافقة على منح الفرصة كاملة لمجموعة كلها من المخرجين الجدد فى فيلم « ثورة المكن » الذى قمت باخراجه ؟ ٠٠ بل لماذا لا يتحـــول كذلك كل المتحمسين والآملين فى الشباب الجـدد الى تلاميذ ؟ ٠٠ الا ينطبق هذا على شيخ المخرجين أحمـد كامل مرسى وهو الذى عشنا نلتف حوله دون أن يبخل علينا بكتاب ولا ورقة ولا كلمة ؟ ٠٠ واذا كان المسئولون عنا تلاميذ امتحــان فى هذه اللحظات عبر ظلام صالة العرض ، فان الشامتين بالمقابل يعيشون ترقب البحارة لاصطدام زورقهم بالصخور الوعرة ٠

لقد ساد جو الترقب المتوتر للنتيجة كل ارجـــاء الصالة ٠٠ فما البال ونحن الثلاثة المخرجين ــ لا أقول المساكين ــ وانما موضع

الامتحان الحقيقي ؟ .. حتى انتهى العرض وأضيئت الأنوار .. وكالعاصفة التي تموج التائهين في البراري . انطلق التصفيق ، كصاعقة لاتهدأ .. وقد أبرقت عيوننا ذهولا ودموعا .

لسـنا وحـدنا :

خرجنا من الصالة ، وعندما التف الجميع حولنـا أحسسنا أن العالم بأسره يقف معنا ، حتى من هم أبناء جيلنا ولم تكن نعرفهم أو يعرفونا ، فقد أسرعوا بالالتفاف حولنا في محاولة للتعارف ، وفي محاولة للانضمام ، لا نعرف الانضمام في ماذا ، لكنه الانضمام، اذ لن أنسى شخصيا اسراع سامي السـلاموني بدفعة حماس لم اشهدها في شاب غريب عني من قبل أبدا ، ليتعرف بي مقـدما نفسه كأحد النقاد الجدد أيضا من أبناء جيلي ، ويطلب مني تقديم نفسي له ، وتكون فرحة لدينا كلانا ، لا أستغرب بعدها أن يكون في اليوم التالي مقاله في صفحة كاملة في جريدة « المساء » عن الأفلام الأول لخريجي معهد السينما ، كما لا اندهش فيما بعد عندما يصبح سامي السلاموني واحدا من نجوم الحركة النقدية المواكبة لحركة السينمائيين الشبان ، وقس على هذا العديدين .. فما حدث مع سامي حدث مع ناقد أقدم مثلا هو فوزي سليمان وغيره الكثير ..

خرجنا بكل هذه المشاعر ، لسنا وحدنا المخرجون الثلاثة ، وانما كل من كان يتحرك حركة نشطة قبلنا ، ولا أقول مثلنا ، بل جميعنا مثل بعض ، وجميعنا مجموعة بعينها كانت هي التي تضطلع دائما بالحركة النشطة ، اذ ليس كل من تخرج من معهد السينما كان يحمل شعلة النشاط اللازمة في مثل هذه المرحلة .. خرجت المجموعة ونحن منها لا نعرف ماذا نفعل ، فقط نختزن في داخلنا الانفعـالات الجياشـة ، والأمل تتأجج به صدورنا نحـو المستقبل ، بل ويتبعث هذا الأمل قويا بأن كل شيء نأمل فيه لابد

آت ، وأن طموحاتنا سوف تتحقق ٠٠ أسرعنا ، وللوهلة الأولى . جاء في أذهاننا ألا نفترق ، لنكن معا وفي أي مكان ، فليكن على الرصيف ، فليكن مقهى ، فلنمش في الشوارع ، المهم أن نظل معا وألا نفترق ، لم يقلها أحد ، ولكن الكل استشعر في الباطن هذه الرغبة تنضم إلى رغبته ٠٠ وبالفعل مشينا ، وظللنا نمشي ، بلا هدى ولا وجهة محددة ، واستمر مشينا كجماعة ، وكنا كجماعة كبيرة ، طفنا في شوارع وسط القاهرة كما تسير أي « شلة » كبيرة ، نغوص في الشوارع حتى نعود في كل مرة إلى حيث بدأنا ، دون أن نمل تكرار الأمكنة ٠٠ كنا نتحادث بحرارة نشعر كأنها لا يمكن أن تنطفيء ، مشينا ثنائيات ، وثلاثيات ، لم يكن منا من هو بمفرده ، بل كل ينتحي مع الآخر أو الآخرين في نقاش ، ويدور النقاش حول هذه الليلة التاريخية ٠٠ ما خلفته وراءها ، وما بعثته فينا من جذوة متقدة .

الليلـــة ٠٠ ومجـرى الصراع :

لم يفتنا في أحاديثنا أن نستشف الأهميـــة التي اكتسبت الليلة تاريخيتها ، وهي الأهمية النابعة من مكونات اللحظة التاريخية التي قدمت فيها الأفلام الثلاثة . كانت قضية معهد السينما قضية كبيرة لا يمكن تصور حجمها الآن بقدر ما عشناه ، كنا قد خرجنا نحن أبناء الدفعات الأولى ، ولم يكن في تصــــورنا ذلك الصراع الرهيب الذي سوف نخوضه في مواجهة جيل أساتذتنا من رواد السينما المصرية ، سواء كانوا باعتبارهم أساتذتنا الذين تعلمنا على أيديهم مباشرة ونجلهم ، أو باعتبارهم أساتذتنا أيضا الذين نختلف معهم ، إذ حتى بين جـدران المعهد ورغم كثرة الأساتذة الأجانب من أمريكا ومن غرب أوروبا وشرقها ، إلا أننا كنا نتعلم كذلك على أيدي نخبة من الأساتذة المصريين من رواد السينما هنا ومن أساطين الأدب والدراما والثقافة العربية بعامة ، بل وعلى رأس

قائمة المعلمين المصريين كان أستاذنا وشيخ مخرجي مصر حينذاك محمد كريم منشىء المعهد وأول عمدائه ، ذلك الرجل الذي علمنا الثقة في أنفسنا ، كما رسخ آمال المستقبل في أعماقنا فور اكتسابنا لهذه الثقة ، فأحببناه حبا لا يضاهى الا بحب الأب ، ومع ذلك كنا مختلفين معه في نوع السينما التي يسعى لتعليمنا اياها ، وهكذا كان الحال مع بقية أساتذتنا المصريين نحبهم ونحبهم لما يكسبونا اياه ولكننا مختلفون معهم حول سينماهم ، غير ناكرين لهم افضالهم علينا والتي وصلت الى حد أن واحدا من أحب الأساتذة الى قلوبنا هو المخرج الراحل حلمي حليم ، كان يشترى لنا الكتب الأجنبية الباهظة الثمن على حسابه الخاص ، بل لا يكل من المجهود في مداومة الاتصال بدور النشر الأجنبية لمتابعة كل جديد من أجلنا أولا بأول ولحظة بلحظة لنواكب أحدث ما يصل اليه الفكر العالمي عامة والسينما بخاصة ·· هذا مجرد نموذج من الأفضال ، ومع ذلك كنا مختلفين ·· صحيح أن للشباب فورته ، وأن للجديد دائما موقفه من القديم ، وتلك مسألة طبيعية وكان لابد منها ، ولكن بالمقابل كذلك كان من الطبيعي أن يقف القديم موقفه المناهض للجديد ، ومن هنا وفور تخرجنا ، كان التناقض بين هذا الجديد وذاك القديم يأخذ شكلين :

الأول : متمثلا في الصراع الفني والفكرى ، وهو مسألة طبيعية تقتضيها حتمية التطور التاريخي ، اذ هو صراع ما بين سينما جديدة تبنيناها ، وبين سينما القدامى ، وقد راحوا يدافعون عما تقدموا من تراث سينمائي طويل له عمده الراسخة ، ولكنها عمد السينما التي نختلف معها اختلافا كاملا ، أو على الأقل هكذا كانت الشعارات التي رفعناها تحت عنوان « سينما جديدة » ننوى تقديمها ، كلنا ، وفرادى ، أو في مجموعات ، لنجتمع في جلساتنا، تلمنا الندوات ، واللقاءات الخاصة ، وأروقة الدراسة ، وان كان لا يجمعنا لا شكل ولا اى نوع من أنواع التجمع المنظم ، فقط كنا

تبحث عن تقـديم سينما جديدة ، ولم تكن هناك لا الفرصـة ، ولا القدامى يسمحون لنا بالحصول عليها ٠٠ اللهم فى محاولات محدودة لمجرد التشغيل فى أفلامهم ٠٠ بالاستعانة بواحد هنا ، وآخر هناك ، وضمن شروط نفس السينما القديمة التى نختلف معهـا ٠

الثانى : هو حرص القدامى على التمسك بفرص تشغيلهم هم أنفسهم ، اذ كان لابد لهم من التشبث بالقدر المحدود الذى يتاح لهم من انتاج الأفلام ، خاصة فى مرحلة كانت من اشـد الأزمات التى مرت بها السينما المصرية فى تلك الحقبة ، فكان دخول أى وافد جديد على احدى المهن السينمائية ، معناه المزاحمة فى الرزق او كما أسموه « لقمة العيش » وتلك كانت المصيبة الأكبر من مجرد التناقض أو الصراع الفنى حول نوعية السينما ذاتها ، رغم ما يبدو من اطار أشمل بل وربط عضوى بين العنصرين الا وهو صراع البقاء ٠

الصراع ٠٠ ومنـاخ النكسـة :

هذان الشكلان للصراع : الصرع حول التشغيل والمزاحمة فى « لقمة العيش » والصراع حول نوع السينما نفسها ، هما اللذان حددا شكل الصراع الطـاحن ما بين الجدد والقدامى ٠٠ الا أن ما لا يمكن اغفال تأثيره ، هو الفترة أو المرحلة التاريخية ذاتها وفى شموليتها ، اذ شـاءت الظروف أن تتخرج أول الدفعات عـام ١٩٦٣ ، فتبدأ شق طريقها بمحـاولات التناص فرص التشغيل المحدودة ما بين العمل كمساعدين وما بين العمل فى محاولات غير مجدية للكتابة السينمائية ، وقد كان للمخرج صلاح أبو سيف ـ وهو من أساتذتنا الأوائل ـ عندما كان مسئولا عن القطاع العام للانتاج السينمائى حينذاك ، الفضل فى تسريب زميل هنا وآخر

هناك في بعض الأفلام التي يضطلع بهـا القدامى بهدف تشغيل بعض الجدد ، ولكن دون أن تتوفر الفرصة الكاملة لمجموعة تطرح نفسها بنوع السينما الجديدة التي تقترحها ٠

وتستمر السنوات حتى عام ١٩٦٧ ، وهي السنوات التي رغم قلتها الا أن الاحساس بها حينذاك كأنها الدهور الطويلة ٠٠ فتقع نكسة يونيو ١٩٦٧ ، ويصبح الشباب المتخرج من المعهد العالي للسينما ، مثله مثل أي شاب من جيله في القطاعات الأخرى في مصر ٠ نهب انفعالات الحيرة أمام الهزيمة ، فراح يتطاحن مع القديم ٠ يتطاحن مع من رأى فيهم سببا أساسيا من أسباب النكسة ٠ تماما كما كان يقال عنا نحن ـ بالمقابل ـ اننا أبناء هذه النكسة ٠ وكنا غارقين في حيرة الفهم ، ولكن فورة الشباب والرغبة الآملة في المستقبل ، والرغبة في الخلاص ، كل ذلك دفعنا للحركة ، وجعلنا نندفع الى الأمام بلا توقف ، حتى وان كانت الرؤية الواعية لا تقف بنا على الحقيقة ، بل تظل ضبابية ، لأنها ما زالت رؤية الحيرة ، الا أن الانفعال هو ما لا يمكن انكاره في هذه الفترة ، كنتاج طبيعي لكل ذلك ٠٠ الأمر الذي انعكس على شكل الصراع بين قدامانا وجددنا ، الى حد نشوب معركة بالكراسي ذات يوم في أعقاب نكسة يونيو مباشرة ٠ وفي مقر نقابة السينمائيين ذاتها ، حتى لقد خلقت جرحا عميقا كان من الصعب أن يندمل رغم كل محاولات التهادن والوفاق ، التي لم تكن الا لتغطي السطح فقط ، دون أن تنفذ هذه التهادنات الى العمق ، لأنها لم تتمكن من أن تجتث مشكلة الصراع من جذورها ٠٠ خلاصة القول أن الحرب بين الفريقين قد اشتعل أوارها وراحت تؤجج نارها أزمة اقتصادية طاحنة بالسينما المصرية ، كما تغذيها أسباب الحيرة أمام رغبة الخلاص الوطني لمصر عند كلا الطرفين ٠ وهو الأمر الذي دفع الى تخبطات عمياء طائشة في شكل الصراع ، كبقية القطاعات الأخرى في مصر ، فالقدامى يتهمون الجدد

بالشيوعية والالحاد والجدد يتهمون القدامى بالرجعية والخيانة .
وكلا الطرفين يفتقد الطريق الصحيح ، ولكن يظل القدامى من موقع السيطرة هم المتمكنون تماما من مناهضة اى جديد .

وتختلف المواقف :

من الصحيح ايضا ، ان قدامى الرواد لم يكونوا جميعهم على الاطلاق مناهضين لنا بشكل مباشر فمنهم من كان يارع باحتضان نفر من الخريجين لمساعدته ، ومنهم من كان يتسم بسماحة الخلق محافظا على كبرياء الفنان من الدخول فى متاهات الصراع غير مأمونة العواقب ، فيكتفى بموقف سلبى .

من الوقائع .. ومنهم من يتخذ مواقف المناهضة على استحياء دون اعلان حتى لا يخسر على الأقل صداقة هؤلاء الغزاة اذا ما أسفرت نتيجة المعركة لصالحهم .. ومع تنوع المواقف فان عدم الايجابية – الا من قلة منهم – تجعل اقرار حقيقة مناهضتهم لنا أمرا تشمل جميع القدامى باستثناء هذه القلة ، خاصة عندما يسكت الجميع تاركين لفئة من أصحاب الأصوات العالية التعبير عن مواقف الباقين ، دون أن تبرز لنا أو تعلن هذه البقية موقفها ، والسكوت علامة الرضا ، اذ كان يكفيهم أن فئة غيرهم هى التى تتصدى بالصوت العالى لقيادة هذا الصراع نحو نتائجه الغير معروفة ، ولكن بالأمل فى حسمه لصالحهم ، على عكس ما تقضى به حتمية التاريخ ، وفى هذا الصدد تشكلت ظواهر عدة لا يسهل رصد أمثلتها فى هذا الحيز الضيق ، ولكن يكفى أن نذكر بتشبث هذه الأصوات العالية بفكرة جهنمية ، ذلك عندما بدأت تتجمع هذه الأصوات وترتفع مطالبة فى الحاح ، بضرورة اصدار لوائح نقابية تحتم على خريجى معهد السينما الا يصل الى مرحلة المخرج أو مدير التصوير أو مهندس الصوت .. الخ ، الا اذا كان قد مر بالعمل

فى اربعة عشر فيلم كمساعد ثان ، وبعدها عدد مشابه تقريبا من العمل كمساعد أول ٠٠ وهكذا ، ويا عالم هل سيصبح بعدها مخرجا أو مديرا للتصوير أم لا ؟ ٠٠ وهل سيكون ذلك قبل احالته على المعاش أم أنه سيموت سيىء الحظ ؟ ٠٠ هكذا أعلنت الفكرة الجهنمية باسم ضمان المحافظة على الرقى المهنى فى صناعة السينما المصرية ، دون أن تعلن أصحاب الفكرة عن حقيقة ما يستهدفونه ، وهو عدم المزاحمة من أى وافد جديد رغم فكرة امتصاصهم بالتشغيل فى الدرجات السفلى من السلم المهنى شريطة أن يمر بمراحل القتل البطىء ٠

وحيث لا يمكن تعميم الموقف المناهض لنا ، على كافة قدامى السينمائيين ، فان ما يجب اقراره أن الذين احتضنونا ، حقيقة هم أيضا سينمائيون قدامى ، بل والاثباتات عديدة لذوى النوايا الطيبة منهم أى من جيل الأساتذة والرواد نحو أبنائهم من دفعاتنا الأولى ٠٠ فكاتب هذه السطور (مذكور ثابت) على سبيل المثال ، ومنذ اللحظات الأولى لتخرجى فى يونيو ١٩٦٥ ، بل وفى يوم اعلان النتيجة نفسه ، اذا بأستاذنا الكاتب الراحل على الزرقانى يطلبنى للاشتراك معه فى كتابة سيناريو فيلم « السراب » عن قصة نجيب محفوظ وأعمل معه بالفعل ٠ وتنشر الصحف أخبار ذلك ، ويتردد اسمى فى هذا الصدد عن كتابة السيناريو مع على الزرقانى ، وأقول الحق أننى أنا الذى ــ بعد انتهائنا من كتابة السيناريو ــ قد طلبت من على الزرقانى ألا يكتب اسمى معه بالفيلم ، وقد وافقنى بلا تضايق ، ولا هو قد شعر منى بأى نوع من التعالى ، فقد كانت مخافتى أن يستشعر ذلك وهو أستاذى ، وقد تفهم منى ما شرحته واقتنع برغبتى فى ألا تكون بدايتى على غير ما أملت فيه من تقديم سينما جديدة ٠٠ أنى أبحث لنفسى عن طريق جديد أرجو أن يرتبط به اسمى منذ لحظات البداية ، وكانت قناعة الزرقانى نابعة من ارتياحه بأنه قد أدى دوره ومنحنى الفرصة ولكننى أنا المختلف ،

وتلك مشكلتي .. وكان هذا مجرد مثال ، بينما كان هناك أيضا أمثلة أخرى ، مثل يوسف شاهين في مجال الاخراج واحتضانه لأكثر من واحد من زملائنا للعمل كمساعدين ولو حتى في مراحل التحضير فقط ، مثله أيضا كان توفيق صالح ، كذلك كان صلاح أبو سيف واحتضانه لمحمد عبد العزيز مثلما سبق أن احتضنته حلمي حليم . أيضا سعيد الشيخ وفرصته لعادل منير مساعدا .

كما كان هناك في مجال التصوير من نالوا فرصتهم كمساعدين أو مصورين مع أساتذتهم من مديري التصوير القدامى من أمثال وديد سرى وعبده نصر وعبد العزيز فهمي وفيكتور انطون .. ويمكن القياس على ذلك ، ولكن في نفس المستوى ، في شتى مجالات المهن الأخرى .. ولكنها تظل تلك الاسهامات المحددة بمجرد التشغيل المتناثر في افلام القدامى ، فتظل من ثم جزوة التطلع الى فرصة تقديم سينما خاصة بنا ــ رغم حسن النوايا السابقة ــ هي الجزوة التي لا تنطفىء ، بل وكلما مرت الأيام تأججت نارها في أعماقنا .. ولذا كانت حرارة نقاشاتنا بعد ليلة العرض الأول لأفلامنا الأول .. وكان تجمعنا الشارد في الشوارع لا نخشى في هذه الليلة الا أن تنفض .

الى فينيكس :

أقول نخشى ان تنفض وقد ظللنا على حالنا المترهج مشيا ونقاشا .. الى أن خرجت فكرة أن نجلس على مقهى . ولم يكن أمامنا من مقهى الا « فينيكس » وهنا يجب الا يمر اسم مقهى فينيكس مرورا عابرا فهو ليس عن قضية الصراع ذاتها بين جديدنا والقديم السينمائي . أنه نفس المقهى الذى تعود السينمائيون الرواد ارتياده والجلوس فيه والالتقاء ببعضهم بعضا وحول موائد هذا المقهى تطرح قضية الصراع نفسها بين كل المستويات ، ليتم

مناقشتها أيضا بشتى الاساليب .. وصحيح أننا كنا نرتاد هذا المقهى مثلهم ، فى محاولة للاقتراب منهم ، خاصة من لم تكن قد تعرفنا عليهم بعد ، او فلنقل أنه مجرد تلمس الطريق للاقتراب من حقل الاحتراق السينمائى ذاته ، وقد يقال كذلك أنها الرغبة اللاشعورية فى اختراق مجالاتهم .. وأيا كان التفسير ، فان وجودها بشوشة كان يتلقانا بابتسامة الترحيب الحلوة ، بينما عيون أخرى تنشد جبهاتها لتنظر الينا من عل فى كبرياء مصطنع وكأن ادوات الحرب النفسية علينا لازمة فى هذا المجال من الصراع ولكننا كنا قد تسلحنا باكتساب الثقة فى أنفسنا دون أن تؤثر فينا بالكثير أو القليل زجرات الحرب النفسية هذه ، فببساطة شديدة كانت تلتئم صداقتنا بالبشوش وترد الطعنة للمتكبرين باعمالهم .

ورغم تسلحنا المبكر بهذه الثقة فى النفس ، والتى أودعها ايانا منذ تلمذتنا الأولى المرحوم محمد كريم كما ذكرت ، الا أن ثقتنا الليلة لم تعد تحدها حدود ولا هى تقاس بمقياس ، أننا بكل الثقة فى لحظة المنعطف .. فذهبنا جميعا الى فيتيكس ، لنجلس ، لنتحادث المنعطف ، فى اجتماع مكتمل عما يمكن أن نفعله بعد نجاح هذه الليلة بل هى نقطة تحول والتى غدت فى أذهاننا ومشاعرنا خطوة قافزة للأمام ..

اجتمـــاع الجيـــل :

ماذا نعمل بعد هذه اللحظة وقد التأم اجتماعنا .. يجب أن نتحرك ويجب أن نستثمر النجاح ونستثمر الثقة التى أودعتها هذه الليلة فى خزائن صدورنا ، يجب أن نقدم سينما جديدة ، ما هو الطريق ؟ .. كلنا تساؤلات وكلنا اقتراحات وكلنا نقاشـــات .. جلسنا على المقهى فى هيئة اجتماع حقيقى وكان منظرنا ملفتـــا وغريبا ، فباتت الأنظار مسلطة علينا كالاسهم النارية .. ولم نعبأ

بل كان استمرارنا وبلا ترتيب مقصود في الأسماء : سمير فريد ، أحمد متولي ، سامي السلاموني ، رأفت الميهي ، محمد راضي ، فتحي فرج ، المرحوم ممدوح هلال ، المرحوم فؤاد فيظ الله ، المرحوم ممدوح شكري المرحوم سامي المعداوي ، عادل منير ، نبيهه لطفي ، ناجي رياض ، مجدي كامل ، مجيد طوبيا ، ومدكور ثابت ٠٠ وعديدون آخرون لا يسعفني العلم في تذكرهم الآن ٠

ولكن في طبيعة التقاء هذه الأسماء ما أضفى على الليلة أهمية أخطر مما تصور المناهضون لنا ٠٠ كان أهم ما في هذه الليلة ، بل ومما أعطاها القوة ، أن مســألة الصراع بين القديم والجديد لم تصبح صراعا بين خريجي معهد السينما ، ذلك الوافد الجديد ، ذلك الغازي لسوق السينمائية والمزاحم على لقمة العيش بل المتربص لخطفها ، وبين قدامى السينمائيين ٠ بل أصبحت صراعا بين جيلين مما أضفى على القضية شمولية لا تسمح بالتجزئة فقد أصبحت صياغتها صراعا بين جيل القدامى وجيل الجدد عامة ، وأيا كان هؤلاء الجدد لم يصبح شرطا في هذه الجدة أن يكون الجديد متخرجا من معهد السينما فبات يكفي أن يكون جديدا وفقط ٠٠ أو بمجرد كونه جيلا جديدا يحمل نوايا سينما جديدة لفكر جديد دون أدنى اعتبار لمنبع تخرجه ، ومن ثم فقد انقلبت في هذه الليلة قضية معهد السينما الى قضية جيل جديد بفكر وسينما جديدين وهو ليس قلبا للقضية وانما التئاما للجزء في الكل ٠٠ هكذا تنطق طبيعة الأسماء الملتئمة الليلة في اجتماع فينيكس ، فكلهم ممن يهتمون بالتجديد السينمائي وممن يناضلون من أجله ، وليسوا جميعهم من خريجي معهد السينما فسمير فريد مثلا من عمد نقاد هذه الحركة وهو المتخرج من قسم النقد بمعهد الفنون المسرحية عام ١٩٦٥ ، كذلك سامي السلاموني ـ ولم يكن قد التحق بمعهد السينما ـ وانما تخرج من قسم الصحافة بآداب القاهرة ، أيضا

رأفت الميهي المتخرج من كلية الآداب قسم انجليزي ، وان كان من خريجي معهد السيناريو تماما مثل مجيد طوبيا ·· كذلك سامي المداوي وفتحي فرج ، والأسماء كلها معروفة تخصصات دراستها لكن اجتمع هذا وذاك ، اجتمع خريجي معهد السينما مع زميله من نفس الجيل أيا كان منبع تخرجه فلم تصبح المسألة مسألة معهد السينما ، وانما مسألة الجيل الجديد وهو ليس مجرد جيل من شباب السن وانما الجيل الذي يبغي تقديم سينما جديدة مختلفة عن السينما القديمة ·· وهنا بدأت تتبلور القضية ، تبلورت وان كان القدامي ينقصهم أنهم لم ينظروا الينا كذلك ، فظلوا يصيغون القضية بحصرها في خريجي معهد السينما ، ثم يلحقون بهذه الصياغة أن هؤلاء الخريجين ليسوا من ذوى الخبرة التي تؤهلهم لحق الحصول علي الفرص المطالبين بها بل وأين هؤلاء الخريجين من الخبرة التي عاشها الاولون سنوات طوال منذ بدأوا السلم في أول درجاته ؟ ·· ولقد كانوا على حق ولكنهم أيضا ليسوا على حق في اثارة الشكوك حول قدراتنا الفنية ·· بينما نحن معترفون بحقهم ومعترفون بقدراتهم التي حصلوها من خبراتهم الطويلة ، ضمن اعترافتنا بالتاريخ الطويل للسينما المصرية التي تعتز بانتمائنا اليها ، رغم ما تقدمه من نوعية سينمائية ، وتلك هي قضية التناقض الفني التي هي حتمية تاريخية ولكنها لا توقف التاريخ ذاته عن استمراريته وتواصله ·

القرار ·· تجمعــا :

انتهى الاجتماع في مقهى فينيكس ، بل لا أقول انتهى ، وانما أقول انشغل الاجتماع بفكرة واحدة ، هي أنه لا بد من التجمـــع ··

سيطرت فكرة التجمع ولم يعترض عليها أحد ، كلنا مجتمعون على التجمع انه طريقنا الوحيد لنقوم من خـــلال تجمعنا سينما جديدة ، ومن هنا نشأت الفكرة ٠٠ لا أحد منا يختلف ، قد نكون اختلفنا فيما بعد ، ولكنه كان اختلافا على منهج التجمع وليس على فكرته المبدئية ذاتهــا كطريق حتمي ، واستمرت المجموعة التي اتفقت مع بعضها في عقد اجتماعها الدوري أسبوعيا ، وفي نفس المقهى ، فينيكس ، (ولا أذكر على وجه الدقة اليوم الأسبوعى لهذا اللقاء فربما كان الثلاثاء أو كان الأربعاء) وللأسف لم أكن من المتفقين مع منهج المجموعة منذ الاجتماع الثالث او الرابع على الأكثر ، اقول للأسف عدم اتفاقى مع المنهج الذى ارتضوه رغم كونى من اول المطالبين بحتمية المجتمع ٠٠ ولا مجال هنا للحديث عن أسفى ولا عن اختلافى ، سواء كان ذلك بالدفاع أو بالنقد الذاتى أو كليهما معا ، فمسألة التقييم لهذه المرحلة وتناقضات تحركاتنا بها تستلزم بحثا ودراسة مركزتين وأكثر عمقا من مجرد التعرض لها فى صفحات المذكرات ٠

وسرعان ما صاغت المجموعة لنفسها اسم « الغاضبين » وتبناها الناقد الأدبي الكبير الأستاذ رجاء النقاش ، وكان حينذاك رئيسا لتحرير مجلة « الكواكب » كما تركزت اهتماماته النشطة فى تلك الآونة لاستنفار أى جديد فى المجالات الفنية يطرحه واقع مصر ، كان ذلك فى الغناء وفى الموسيقى وفى الأدب بل وحتى فى العناصر الصحفية ذاتها ، ومن ثم فقد أفرد للغاضبين باسمهم صفحتين اسبوعيا فى مجلته « الكواكب » ، فيكتبون فيها أفكار المجموعة ومواقفها من الوقائع والأحداث السينمائية الجارية ٠٠ ولم تلبث المجموعة طويلا حتى تطورت فى شكل منظم لتصبح « جماعة السينما الجديدة » المعروفة فيما بعد بكل مراحلها ٠٠ وما كان ذلك كله الا انطلاقا من ليلة المنعطف واندلاع الثقة ، ليلة مايو ١٩٦٨ بكل

ما طرحته لنا من تكثيف لسنوات مضت في بؤرة من الرؤية المستقبلية الواثقـــة .

وللتاريخ .. حقائق ثلاث :

وعند هذا الحد يصبح رصد الحقـائق التاريخية لازما .. وأقصد بذلك الحقائق التى تمس تاريخ جيلنا عامة ، طالما كان الحديث عما طرحته الليلة باعتبارها منعطفا يحمل فى طياته الماضى والمستقبل ، وليست كمجرد ليلة في ذاتها ، وطالما انه الالتزام بنهج المذكرات التى ترصد أكثر مما تقيم .. ومن هنا فثمة حقائق ثلاث تقتضى الأمانة التاريخية رصدها :

الأول : ان اثنان من جيل روادنا ، اللذان تحدثت عنهما جالسان فى ظلام صالة العرض الليلة ، كانا أصحاب الفضل فى جراة منح الفرص للتجارب الثلاث ، والفضل فى خروجها الى حيز الوجود .. الأول هو الأستاذ سعد الدين وهبة الذى قدم الفرصة للزميلين المخرجين الآخرين ممدوح شكرى وناجى رياض ، ذلك عندما كان رئيسا لمجلس ادارة شركة فيلمنتاج ، او بمعنى أصح المسئول عن القطاع العام السينمائى للانتاج ، أما الثانى فهو الأستاذ حسن فؤاد الفنان والكاتب المعروف عندما كان مديرا للمركز القـــومى للأفلام التسجيلية وصاحب الفضل فى منحى فرصة اخراج فيلم « ثورة المكن » ، وهو الفيلم الذى قدمته بكل العاملين فيه كشباب جدد مثلى من خريجي المعهد العالى للسينما ، حتى مؤلف الموسيقى التصويرية ، لم يتوقف عنده الأستاذ حسن فؤاد ليناقشنى او يرفض عندما جئت بشباب جديد لم يسمع به أحد ، بل ولم يقدم من قبل لأحد ولو نغمة لتختبرها اذنه ، ذلك هو عبد العظيم عويضة، الذى كان وكنا وكينا فى تجربة « ثورة المكن » والتى كان عماد

قصائديته هو الايقاع ، مع ايقاعات مونتاج عادل منير ، وايقاعات الضوء التى أبدعها المرحوم ممدوح هلال ٠٠

واذا كان الفضل التاريخي لسعد وهبة وحسن فؤاد يتركز فى جرأة منح الفرصة الأولى لمجموعة بكاملها من المخرجين لتقديم السينما التى يبغونها ، فان ثمة مرحلة سابقة لا يمكن انكارها بالطبع ، وان كانت لا تعدو كونها مرحلة ، وهى التى كان فيها المخرج الأستاذ صلاح ابو سيف مسئولا عن القطاع العام السينمائى للانتاج ، فاستطاع بدوره أن يمنح فرص التشغيل للعديد من الخريجين فى مجموعة من الأفلام التى ينتجهـــا القطاع العام ، ولا نستطيع الجزم بما اذا كان صلاح ابو سيف كان ينوى منح الفرصة الكاملة لتلاميذه أم لا ، فان الوقت لم يمهله ، وان كان البعض يرى أنه قد اضطلع بوقت كاف من المسئولية بحيث ينتفى هذا العذر اذا ما استرجعنا تاريخ تخرج أول دفعة فى يونيو ١٩٦٣ ٠٠ وللحق نعترف ، أيا كان الفضل فى هذا الموضوع ــ ان صلاح ابو سيف الأستاذ كان يبدى معنا تفانيا لم نعهده فى التدريبات العملية ، خاصة مع دفعتى الثالثة حتى أنه كان يسهر معنا فى بلاتوه المعهد حتى ما بعد انتصاف الليل ودونما كلل زيادة على أوقات الدراسة ، وهو المشغول آنذاك بعبء المسئولية لهذه الدفعة ذ ى أفلام من انتاج القطاع العام ٠٠ وعلى كل فهذا ما لم يحدث ، فقد خرج صلاح أبو سيف وترك وراءه مجموعة من فرص التشغيل لبعض شباب معهد السينما ، حتى جاء سعد وهبة وحسن فؤاد فزادا على ذلك فرصة الأفلام الكاملة للخريجين فكانت لحظة المنعطف التاريخى ٠

اما الحقيقة الثانية : بالوجه المقابل لفضـــل مثل هؤلاء المسئولين من جيل الرواد فكانت لواحد من بيننا ، هو الزميل

المرحوم ممدوح شكرى ، فمالا يعرفه أو يذكره أحد ، لا تاريخ ولا كتابة عن ممدوح ، أنه صاحب الفضل الأول ، وهذه حقيقة مستعد للدفاع عنها حتى آخر لحظة ، لقد كان ممدوح شكرى هو صاحب الفضل دائما فى شق الطريق لنا أمامنا ، كان دائما يضطلع بدور رأس الحربة ، وكان مقاتلا بكل ما فى الكلمة من معنى .. تقدم هو ليحصل على الفرصة ، ثم تتلوه نحن بعد ذلك وقد تم تسهيل مهمتنا القتالية الى حد ألا يستهان به ، رغم ما تظل عليه مهمتنا هذه من صعوبة فى الاختراق ، ومع ذلك نتقدم محاولين اقتناص فرصـــتنا معتمدين على أن رأس الحربة قد فتحت ثغرة الاختراق .. هذا هو ما كان يتكرر استمرارا ، حدث ذلك عندما التقى ممدوح بسعد وهبة فور توليه مسئولية القطاع العام ، رغم سهولة مهمة الحربة فى هذه الحالة لكون سعد وهبة من أنصـــار تقدم العربة ، الا أن ذلك ولا شك قد سهل الفرصة على كاتب السطور ـ مدكور ثابت ـ لأتقدم بدورى وأحصل على وصيتى خلال مسئول آخر من أنصار تقدم العربة هو حسن فؤاد .. حدث ذلك فى تجربة الأفلام القصيرة الثلاثة الأولى والتى كانت موضـــوع الليلة ، وحدث ذلك أيضا فى أفلامنا الروائية الأولى ، فقد تقدم ممدوح شكرى بنفس وضعه كرأس حربة ، وقام بصياغة ثلاث أفكار ليقوم باخراجها ثلاثة من المخرجين الجدد من مجموعات كاملة من الشباب السينمائى فى بقية المهن السينمائية لهذه الثلاثية التى يجمعها فيلم واحد كان اسمه « ثلاث وجوه للحب » ، والذى منحه الفرصة أيضا سعد الدين وهبه ، وأشهد أن ممدوح هو الذى كان يتابع ويجرى وراء الفيلم عبر المكاتب ليلاحق محاولة انجاز مثل هذه الفرصة الروائية الأولى ، كان ممدوح وحده رأس الحربة ، اشهد بذلك ليس فقط بحكم معاصرتى للتجربة ، وانما لأنه أيضا كان من المفروض لى أن أخرج احدى القصص الثلاث ، فقد عرض ممدوح على ذلك وأنا الذى لم أبذل أى مجهود ، وصحيح أنه لم

تتحقق مشاركتي ، فقد كان اعتراضي على نوعية الموضوع نفسه وما تقتضيه من معالجة فنية تقليدية ، اذ كان لدى اصرار متطرف أن أبدأ محاولتي الروائية الأولى بمنهج تجربتي . ولست هنا في مجال الخوض في مثل هذا الاختلاف ، ولكنني فقط أشهد لممدوح بفضله كرأس حربة في مقدمة جيلنا من خلال احتكاكي بهذه التجربة، اشهد له بفضله الحقيقي في التصدي لقمة المهام القتالية لجيلنا عامة . وليس في ذلك أدنى مبالغة ، وانما هي الحقيقة التي لم يتوقف عندها أحد · ولعل تركيز أكثر للذاكرة لكفيل باثبات ذلك من خلال تواصل أفلامنا الروائية الأولى ، اذ ما أن اقدم ممدوح على « ثلاث وجوه للحب » ، حتى تشجعنا للتفكير في تجربة مماثلة نلحق بها ، فما كان منا الا أن طرح الزميل رأفت الميهي باعتباره كاتبا للسيناريو ، فكرة أن تكون ثلاثة من المخرجين مثل الدفعات الثلاث الأولى من خريجي معهد السينما : أشرف فهمي من الدفعة الأولى ، محمد عبد العزيز من الدفعة الثانية مدكور ثابت من الدفعة الثالثة ·· ذلك لنضطلع بتجربة مماثلة لتلك التي اقدم عليها ممدوح شكري ومعه زميلاه ناجي رياض ومدحت بكير ·· وبالفعل كان رأفت الميهي مستعدا بالسيناريو ، وبدأنا نسعى ونتحرك وراء فيلمنا الروائي الأول « صورة ممنوعة » (كان يحمل وقتذاك اسم « الأبيض والأسود » واتطلقنا عبر الحماس الذى أمدنا به رجل من أهم من شاركونا التعاطف بشكل عملي جاد هو الأستاذ أحمد المصري ، خاصة في المراحل اللاحقة عندما أنشأ الوكالة العربية للسينما كتجربة فريدة من نوعها في أشكال القطاع العام ·· هذا وان كانت تجربة « صور ممنوعة » لم تدخل طور التنفيذ الا على أيدي كل من الأساتذة محمد رجائي والمرحوم عبد السلام موسى في اغسطس ١٩٦٩ ، الا انني أقر مرة أخرى أن ممدوح شكري هو الذي ظل بالنسبة لنا رأس الحربة ، حتى بعد ذلك عندما قام باخراج فيلمه الروائي الطويل الأول ، فان نفس المسألة بنفس

المسار قد حدثت بالنسبة لنا ، عندما بدأ الزملاء بعد ذلك تجارب أفلامهم الروائية الطويلة الأولى ٠

والحقيقة الثالثة : أنه في مقابل منافذ الفرص في القطاع العام ، لا يمكن انكار تجربة الزميل محمد راضي في كفاحه خارج هذا الاطار ، رغم اشتغاله حتى ذاك في مراقبة الأفلام السينمائية بالتليفزيون ، الا أنه راح يخوض بالخارج تجربة انتاجية فريدة من نوعها بالنسبة لشباب هذه الفترة ، ذلك عندما حاول مع العديد من الأصدقاء ، ان يجمع القروش من هنا وهناك ، ومنهم من استدان الأموال ، وكل ذلك في سبيل الكفاح من أجل انتاج وانجاز التجربة الجديدة لمجموعة من الخريجين في شريط ١٦ مم ، الا وهو فيلم « القيدون للخلف » ، ومن ثم كان لمحمد راضي طريق البداية الخاص به والمغاير لما أقدم عليه ممدوح وما أقدمنا عليه نحن ٠ ورغم ما حدث بعد ذلك من انضمام محمد راضي لتجميع الجيل ، بل أنه قد أصبح على رأس جماعة السينما الجديدة ذاتها كرئيس لها لفترة من الوقت ٠

تلك هي الحقائق الثلاث ، وما تنم عنه من توائرات بين الكفاح والانتصار ، وبين المناهضة والاحتضان ، وبين أسلوب وآخر ٠٠ ولكن حقيقة واحدة هي الأشمل ، أن الكل كان يكافح ٠٠

وحقيقة لجيلنا التالي :

وشتان اليوم بين ما يتـاح الآن لخريجي معهـد السينما من سهولة في الحصول على فرصته وان كانت حتى فرصـة العمل كمساعد ٠٠ شتان بينها الآن وبين ما عشناه وما عانيناه ٠٠ فمثلما كان ممدوح شكري رأس حربة في جيلنا ، أصبح جيلنا رأس حربة

في مقدمة الجيل التالي .. لقــد ضــحى الجيل الأول من معهد السينما ـ وتلك حقيقة ـ بالكثير من الكفاحات والصراعات المستمرة والمريرة ، من أجل أن يتم مرور شخص هنـــا وآخر هناك ، حتى ولو بالعمل كمساعد ، ســواء كان ذلك بالاخــراج أو بالتصــوير أو بالمونتاج أو الديكور أو الصوت أو الماكيـــاج ، أو في أي مهنة سينمائية كانت . لقد ضحى هذا الجيل جيلنا بالكثير مما سهل على الجيل الحالي من خريجي معهد السينما سهولة المرور ، وهي بالطبع سهولة نسبية ، اذ لا يمكن تعميمها على كل الخريجين ، بل ولا يمكن الزعم بأن كل من يتخرج من معهد السينما يجد المسألة ســـهلة ، ولكنها مسألة نسبية بالقطع نسبة لما عانيناه ، وتلك هي الحقيقة التي لايمكن انكارها ، فعندما كان يقوم واحد منا باخراج ولو فيلم قصير لا تتعدى مدته الدقائق العشر ، يصـــبح حديث الســـوق السينمائية بالكامل ، ما بين تقييم وبين شماتة ، وان أخطأ واحد منا لأتفه الأسباب في الاستديو أصـبح مثـار التعليقات والتريقـات والسخريات ، وان صح أيضا أصبح مثار تهجمات وطعنات توجه لأي محاولة تجديدية .. كان لابد من تصيد الأخطاء لنا .. كانت الحرب شعواء .. واتعظنا من درس التاريخ ، فاستمر موقفنا في العمل على تسهيل مهام من يأتي بعدنا ، بل اننا كنا في مسيس الحاجة لكل من يلحق بنا في الطوابير التالية من جيلنـــا ، ومن الجيـــل التالي علينا .. لكن هذه هي قضية القضايا اليوم ، حيث هي نهاية المطاف لما بدأناه لحظة المنعطف منذ تلك الليلة من مايو ١٩٦٨ .

امل الكم والكيف :

فمنذ اندلاع الثقة في تلك الليلة ، وما بعثته من فكرة محتمة هي التجمع ، حتى باتت لهفة انتظارنا للطوابير اللاحقة بنا ، لهفة من

ينتظر امدادات العون له بقوات تلحق به في ساحة المعركة لتساعده في مواصلة التقدم حتى تحقيق النصر ٠

ومن العوامل التي بدأت تفعم قلوبنا بالأمل ، أن هناك عاملا آخر بدأ يظهر في الساحة ، فان ثمة صور جديدة مبتدعة تتحرك على الشاشة من عمل خريجي معهد السينما ، ولكنها هناك في قاعات الدرس بالمعهد ٠٠ حيث كانت لتخرج في ذلك الحين الدفعة السادسة من معهد السينما لتقوم بعمل أول مشروعات فيلمية للتخرج من المعهد ، اذ لم يكن في دفعاتنا نحن أبناء السنوات الأولى ما يتوفر لنا من امكانيات ولا من أمتار الفيلم الخام التى تسمح لنا بتقديم أفلام المشروعات التى نتخرج بها ٠٠ فكانت فرحتنا بأن زملاءنا من الدفعات اللاحقة سيقومون بتقديم أنفسهم منذ اللحظات الأولى لخروجهم من جدران المعهد ٠٠ بدأنا نشعر بالفرحة ونستعد للاحتفاء بهم ، لأنهم قوات امتدادنا هكذا كان شعورنا ، لأننا في حاجة الى الحكم ٠٠ وهنا لابد من الحديث عن الكم ودوره في هذه القضية ، وليس ببعيد أن أحكي موقفا من المخرج توفيق صالح حيال بصدد نفس القضية ، وهو الموقف الذى أثر حتى الآن في نظرتي الى منهج انطلاقتنا السينمائية المبتغاة ، وكان منظارا للهفة تشوقنا الى من سينضمون الينا ٠٠ في يوم من الأيام الأولى للدراسة بالمعهد ، ويمسكني ، جاءني الزميل النابغة عطاء النقاش ، صاحب الترتيب الأول دائما على دفعته الأولى حتى التخرج ، وكان صديقا حميما حتى انقطاعه عنا في أمريكا وطلب مني عطاء أن أذهب الى توفيق صالح في بيته لأنه يريد أن يتعرف بي عن قرب ، اذ قال انني قد استلفتت انتباهه في مناقشات المحاضرة الأولى التي دخل الينا فيها توفيق صالح عام ١٩٦١ فقد كان من أهم أساتذتنا المصريين ٠٠ وفي بيته بالجيزة ، فاجأني توفيق صالح بالاطراء والمديح لما رآه في شخصي كتلميذ ينبيء بمخرج واعد ، وما رآه من اهتمامات ثقافية مبكرة ، فالتمع صدري بما لم أكن أتوقعه من

استاذ مهما كان إعجابه الشديد بتلميذه ، خاصـــة واذا كان هذا الأستاذ هو توفيق صـالح على وجـه التحديد . وكان اقدامه على التصريح لى بهذا الاعجاب صراحة ، مبنيا على فهـم واعى وموقف محدد . وذلك هو ما أحكى بسببه اذ قال لى ما معنـاه (ورغم عدم توثيق الكلمات ذاتها التى قالهـا ، الا انه نفس المعنى على وجـه الدقة) .

« أنا وحدى لن استطيع تقـديم السينما التى أريدها ، فانا مؤمن بانه كلما ازداد من حولى عدد المخرجين الذين يمكنهم تقديم السينما الجادة والجديدة ، كلما أصبح موقفى أقوى ، مثلما يصبح موقفهم هم كذلك أقوى .. ولأنى أرى فيك واحدا ممن يعدوا بهذا الأمل ، لذلك فانا مستعد لتقديم أى مساعدات تطلبهـا منى طوال دراستك .. سواء مساعدة ثقافية أو حتى مادية .. » .

واشهد ان توفيق صالح الأستاذ ، كان مؤمنا تماما بما قاله ، بدليل أنه كان على مستوى الفعل بما وعد ، حتى أنه لم يكتف بتقديم الكتب والدوريات التى لا استطيع الحصول عليها وتذاكر السينما والمهرجانات وما الى ذلك ، بل وصـــل الى درجة تقديم المساعدات المالية لى بشكل شبه دورى عندما عصفت بى الظروف فى احدى سنى دراستى .. رغم ما علمته بعد ذلك أنه هو شخصيا كان يمر بظروف صعبة وقتذاك ، ولكن دون علمى رغم الصداقة الوطيدة حميما حتى انقطاعه عنا فى أمريكا .. وطلب منى عطاء ان أذهب التى ربطتنى به .

هكذا غرس توفيق صالح فى رأسى وفى مشاعرى الايمان بنفس الفكرة ، بل ورحت أعمل من أجلها وعلى نهجها حتى اليوم ، ولعلها السر الحقيقى وراء التفانى الذى أبذله مع كل طالب واحد من بين تلاميذى اليوم بالمعهد العالى للسينما .

انها اذن فكرة العمل على توفر الكم من أجل تحقق الكيف المبتغى .. فما بالك عندما تكون الظروف مهيأة لتقدم هذا الكم نحو الساحة .. انها تصبح نفحة الأمل والفرحة ، وهو ما أحسسته فى هذه الليلة ، عندما حكيت لزملائى واقعة توفيق صالح ، تماما كما أكرر حكايتها لكل دفعة جديدة فى قاعة الدرس بمعهد السينما فور استقبالى لهؤلاء الجدد .. هذا هو ما أحسسناه من فرحة بعد أن حكيت لهم ، ومذكرا الدفعة السادسة ومشروعاتهم الفيلمية التى بدأ اعدادها للتخرج ، حيث ينضمون الينا قبل نهاية العام ١٩٦٨ : أحمد ياسين وأحمد يحيى وعبد اللطيف زكى وناهد جبر وابراهيم الموجى ومحمد القزاز ومنير راضى ونادية علام وآخرين حيث لا مجال للحصر .. كل هذا الأمل .. ولكن ما من حدس ينبه أننا على مشارف انتهاء الستينات .

ايقاع ما قبل الاجهاض :

والليلة .. بينما مرت فترة الخمس سنوات كاملة منذ تخرج أول دفعة حتى هذه الأمسية وهى الخمس سنوات من الصراع المرير ، فان الايقاع فى الحركة والاثيار بدأ يسرع ، اذ لم تمر سنة واحدة من ليلة هذا العرض حتى انعقد أول مهرجان للسينمائيين الشبان بالاسكندرية ، وكان الذى تبناه كذلك هو رجاء النقاش نفسه ، فكان المهرجان حافلا بالأعمال ، وكان مهرجانا بكل معنى الكلمة .. كان احتفاءا حقيقيا بجيلنا ، وكان بل يمكن اعتباره مظاهرة لجيلنا السينمائى ، واكتبها مظاهرة اعلامية ونقدية حقيقية ، خاصة عندما وزعت جوائزه ، وعن نفسى فمن أعز وأقيم ما حصلت عليها هو أول جائزة من هذا المهرجان فى أغسطس سنة ١٩٦٩ وكانت الجائزة الأولى فى اخراج الأفلام التسجيلية عن ثورة المكن ومن هذا المهرجان بدأت تلمع أسماء الجديدين منا ، ومنه أيضا بدأ

التقاط نجوم الغد من الفنيين والفنانين على حد سواء ، ذلك المهرجان الذى تضمن حتى مشاريع التخرج للدفعة السادسة ١٩٦٨ ٠

هكذا كان قد مر ما يزيد على العام قليلا منذ ليلة العرض المنعطف فى مايو ٦٨ حتى المهرجان المظاهرة فى أغسطس ٦٩ ٠٠ وكان المؤشر قد بدأ يسرع بالايقاع حيث بدأت تنطلق براعم الجيل جيل دفعاتنا الأولى وما لحقها من دفعات فى اخراج الأفلام الروائية الطويلة ، بل وبدأ بالفعل يتشكل الطابور الأول لحركة جادة ومتخصصة فى مجال السينما التسجيلية ٠٠ ولكن ٠٠ لم يكن يدر أحد أن سرعة الايقاع بكل هذا الأمل فى وداع آخر الستينات ، ستقابلها ضربة اجهاض مع قدوم السبعينات ٠٠ وتلك هى حقيقة التاريخ ، حيث زاد الكم الذى كنا نأمل فيه بالفعل ، ولكنه أصبح كم للسبعينات يحيا بحياتها ويشع روائحها ، أما ما عرض فى بدايتها فهو ما كان نتاجا للايقاع السريع فى نهاية الستينات والذى لم يحظ بالعرض الا مع مطلع السبعينات ، مثل فيلمنا « صور ممنوعة » الذى صور فى اغسطس ١٩٦٩ ولم يعرض جماهيريا الا فى ٢٤ اغسطس ١٩٧٢ بدار سينما ميامى ، ليبرتى يرجم الحجارة ، اتهم بالستينية ، وليأخذ جواز المرور ـ وان كان فى برود ـ من اصطنع السعادة بالسبعينات ٠

صلح السبعينات :

عندما تحركت الأصوات العالية تناهضنا ، كانت كثيرة ، رغم قلة اصحابها بالنسبة للكل ، ولكنها تعبر عن موقف غالبية هذا الكل ، هذا ما تذكرناه ووعيناه فى ليلة مايو ٦٨ ٠٠ ولكنها نفس الغالبية التى بمجرى الزمن ومع السبعينات قد اتسقت مع الجدد ، وطبعا لا أقول أى الطرفان قد بادر بالاتساق مع الآخر ، ولكن المهم

أنهما قد اتسقا ، ولنقل أنه صلح السبعينات ، ويكفي أن نتذكر أن بعضا من ألبة المتاهضين قد وصلت بهم السماحة الى حد المسارعة والاسهام بالعمل كمساعدين لشبان من الجدد .. وهذه وان كان يتدخل فيها عنصر التشغيل واجبار ظروف الحياة وما يسمى بلقمة العيش ، الا أنه من ناحية اخرى بخصوص الجدد : هو التصـــالح الفني ، اذ قد حل التناقض بين القديم والجديد لحساب رجعة الى الوراء كسينما السبعينات ، وهي رجعة لا يمكن وصفها الا بالتخلف السينمائي ، وتلك هي كارثة ما انتهى اليه جيلنا ، ولا أســـميها كارثة الجيل القديم فقط ، فقد قدم الجيل القديم ما في جعبته وكان لها تقييمها في حينها وفي زمانها .. أما أن يأتي الجديد ويتقهقر ، أو على الأقل يقف عند مجرد ما قدمه القديم ولا يستطيع ان يخطو خطوته فتلك بحق هي الكارثة .

واني لمعتذر لتعرضي لمثل هذا التقييم الفني لا يدخل في نهج المذكرات ، ولكني أجدني مضطرا لمثل هذا التعقيب ، اذ لم يكن ليدور بأذهاننا في تلك الليلة من مايو ٦٨ ، ما ستنتهي اليـــه حركتنا الجديدة .

في تلك الليلة رحنا نجوب شـــوارع وســـط القاهرة بعد العرض ، نبحث في نقاشاتنا عن الطريق ، ولكن حـــرارة البحث والتطلع الى الجديد متأججة في أعماقنا ، ولم يتعبنا المشي ولا الدوران حول نفس النقطة من الشوارع ليلتها ، ومضى كل ذلك حتى غدت حركة الشبان في السبعينات ، كبطل جريح يجـــر اذياله المتربة بخطوات متثاقلة ، بعد ان ألقى أسلحته تخفيفا لأحماله ، فمشى بين فلول قتلته دون حتى أن يلتفتوا اليه بعـد ان امنـــوا جانبه وكأنه منهم ، وهو بجرحه هذا وبالتالى السلاح قد صار بالفعل منهم وهم لا يبالون به ، فرماحهم مستعدة لآخرين ، لن يظهر أو بطل براسه

من الفارين هربا والذين مازالوا مختبئين يتربصون اللحظة مع من ينضم اليهم من المواليد الجدد الطاهرين ، واحسبني ـ كاتب السطور ـ واحدا من الفارين المختبئين تربصا ، وان كان ربيع الجروح قد أصابني بخدش من خدوش السبعينات ، لغدوت كأبطال المآسي التمثيلية ، عندما قمت على نهج الآخرين مرة بتقديم سقطتي على المذبح قربانا بفيلم اسمه « الولد الغبي » ، وفي غيابة اللحظة كانت السقطة ، فكان خدشا لأنها مجرد لحظة واحمد الله أن لم تدم والا كانت جرحا ، ولكن بعد الخدش والانتباه له لم يكن بد من الهرب والاختباء ، تماما كما تعلمنا في القتال نفس النوع من الدفاع السلبي وهو الالتجاء الى الخندق عندما تتواصل غارات صب المتفجرات ، والاسرائيلية منها على وجه الخصوص ، بلا رحمة ٠٠ ولكن طالما احتفظت النفوس بطهارتها ، وما أكثرها ، وطالما ان المواليد الجدد قادمون ، وما اعظم الثقة بهم ، وطالما ان التاريخ دائما في صالح تقدم العربة مهما كانت العثرات ٠٠ لذلك فالمستقبل قادم ٠٠ قادم ٠٠ قادم ٠٠

في التعريف بالمؤلف

١ - من مراهنات الصبا :

مدكور ثابت

بقلم : خيري شلبي

في أواسط الستينيات كان مدكور ثابت معلما بارزا من معالم القاهرة مثل تمثال رمسيس وباب الحديد والقلعة وحي الحسين ، وجاء علينا حين من الدهر كنا نمر على مدكور ثابت في مكانه كطقس يومي لابد من أدائه كفروض الصلاة والزكاة والحج الى بيت الله الحرام ، ولم يكن له مكانا ثابت مع ذلك ، فهو اما في مقهى ريش ، واما في مقهى سوق الحميدية في الدور العلوى ، أو في اتيليه القاهرة أو في أي مقهى من المقاهي الشعبية في حي باب اللوق ، أو مقهى الفيشاوى في الحسين ، وأينما كان ، فان صوته يبلغنا

★ مقال منشور بجريدة « الدستور » المصرية ، في ١١ سبتمبر عام ١٩٩٦ م .

عن بعد ، فربما نكون في سوق الحميدية وتسمع صوته يتكلم في حي الحسين ، فتشد الرحال اليه في الحال طمعا في لحظة من الأنس والمودة والصفاء .

صوت مذكور ثابت لابد أن يبلغك مهما كنت بعيدا ، فهو يتكلم بحماسة شديدة ، وانفعال صادق ، يتكلم بملء شعوره ، في طلاقة تليق بكبار المتحدثين وعظماء المفكرين أصحاب النظريات الفلسفية . وسواء وافقته أم لم توافقه ، اتفقت معه في الرأى أو اختلفت فانك لابد أن تحبه ، وتنصت اليه بشغف كبير . ولو تمعنت في كلامه فستجد فيه الماما كبيرا بنظريات السينما العالمية ، والشروط الفنية الصارمة التي يجب أن تتوافر في الفيلم الناجح ، وافتقاد هذه الشروط في أفلامنا المصرية المتدنية ، وعلاقة الواقع بالخيال والحدود الفاصلة بين الخيال الابداعي والشطط وكيفية اختيار الزاوية النافذة لرؤية الواقع المصرى على حقيقته .. الخ الخ .

أنت تحبه كلما احتد وانبرى . حيث يشعل السيجارة من السيجارة ويبدو التشقق والجفاف والازرقاق في شفتيه من فرط الانفعال والتدخين كما خيل الينا في حين لم نكن نعرف — ولا هو أيضا — أنه مجهد القلب ، وأنه لا يجب أن ينفعل ربع هذا الانفعال ، لكنه في عز الانفعال الجاد ، والاحتداد ، ينفجر ضاحكا فكان قالبا من السكر يتفتت في حنكه الواسع ، والفلج بين السنتين الأماميتين في الفك العلوي يضفي على شكله روح طفل نبتت أسنانه مبكرا . يهتز جسده القصير المدكوك . ويشرق وجهه الصعيدي الأسمر ، يذكرني بخالي عبد السلام أبو سليمة الأسطى في ماكينة الطحين ، الخالق الناطق هو ، يذكرني بشخصية عبد الهادي في رواية الأرض لعبد الرحمن الشرقاوي ، يذكرني بريشة أفندي مدرس

اللغة العربية الذى لولا بلاغته وتبحره فى فقه اللغة وقدرته على التوصيل ما أحببنا اللغة العربية وعشقنا فنونها وآدابها . يذكرنى بسمكرى فى بلدتنا اسمه عبد المنعم العقدة كان بارعا فى شيئين براعة مذهلة : تسليك ولحام بوابير الجاز والكلام الحكيم المفحم . يذكرنى بصور كثيرة شديدة الحميمية قوية الرسوخ فى النفس .

لهذا أحببت مدكور ثابت كأحد أقاربى الأعزاء . وأغلب اليقين أنه تمتع بنفس الدرجة من الحب لدى الكثيرين من أبناء جيلنا ، وكنا نعلق الآمال العريضة فى شخصه كمخرج سينمائى سيغير من مسيرة السينما المصرية فى قابل الأيام .

الملف الأزرق الشهير الذى كان مفرودا أمامه دائما لا يغيب عن بالى . فى الغالب يحتوى على مشروع سيناريو يواصل الكتابة فيه ليقوم بإخراجه . ولقد ظللنا لسنوات طويلة ننتظر فيلما عظيما فى ضمير الغيب من اخراج مدكور ثابت ، فى أثناء ذلك كان حماس الشباب يقسو بنا على الكثيرين لمجرد أنهم أخفقوا فى عمل أو حتى فى جزء من عمل لكن الكثيرين منا كانوا مستعدين لأن يتقبلوا من مدكور أى عمل ، نظرا للثقة فى أنه يحتوى على مضمون جيد سواء كان فنيا أو انسانيا . ولهذا تقبلنا منه فيلما لعل اسمه ـ ان لم تخنى الذاكرة ـ الولد الغبى . كما تقبلنا فكرة أن يخرج ثلث فيلم بعنوان « صــور ممنوعة » بالاشــتراك مع أشرف فهمى ومحمد عبد العزيز ، ايمانا منا بأن الموهوبين دائما محاطون بسوء الحظ لكنه كان موفقا فى افلام تسجيلية مثل فيلم « ثورة المكن » وفيلم « السماكين فى قطر » ـ وبقى المشروع السينمائى لمدكور ثابت مؤجلا من جانبه ، ومتوقعا من جانبنا طوال سنوات الصبا والشباب وحتى الكهولة ، الى أن غافلنا واختفى ، لنعلم بعد حين أنه قد حصل على درجــة الدكتوراه وأصــبح أستاذا مرموقا بمعهد السينما ،

واصبح يستخدم سحره الشخصى الفاتن فى السيطرة على قلوب وعقول تلاميذه الكثيرين الذين اصبحوا ينافسوننا فى حبه ، بل استولوا عليه تماما حتى بعد أن أصبح مسئولا عن المركز القومى للسينما يمسك بيده مفاتيح الذاكرة السينمائية ·

وحين قرأت مؤخرا رسـالتيه للماجستير والدكتوراه بعد نشرهما فى كتابين عظيمين ، وجدتنى أصيح فى صورته الماثلة أمامى : « دائما مكار مكر يا مدكور » · لقد اتضح لى أنه طوال سنوات الصبا كان يتدرب فينا على الفكر النظرى ، وأن موهبته الأصلية علمية أكاديمية فى أساسها ، الدليل على أن رسـالته للدكتوراه (النظرية والابداع) ـ بحجمها الضخم ـ فيها جهد نظرى وتحليل جدير بالاحترام ·

حقا ترى هل انسحبت شخصية المخرج تحت طغيان شخصية المفكر النظرى والأستاذ ؟ أيا ما كان الأمر فنحن الكاسـبون لأن شخصية المخرج التى كنا ننتظرها أصبحت عشرات من المخرجين الموهوبين تلقوا العلم على يد هذا المتكلم الجميل اصيل ·

خيرى شلبى

١٩٩٦ م

(٣) المؤلف فى سطور

★ المخرج والكاتب السينمائى الدكتور مدكور ثابت ·

★ أستاذ الاخراج بالمعهد العالى للسينما بالقاهرة ، ويشغل حاليا منصب رئيس المركز القومى للسينما بمصر ·

★ من مواليد قرية كوم اشقاو بطما/سوهاج فى ١٩٤٥/٩/٣٠ ، وتلقى مراحل تعليمه بشبرا فى القاهرة ·

★ تخرج ضمن الرعيل الأول من المعهد العالى للسينما بحصوله على بكالوريوس قسم الاخراج دفعة يونيـة ١٩٦٥ ، وكان

ترتيبه الأول بتقدير ممتاز مع مرتبـة الشرف ، فعين معيدا بالمعهد فى يناير ١٩٦٦ ، ثم مدرسا فى مارس ١٩٧٢ ليكون من أوائل أعضاء هيئة التدريس بالمعهد .

★ يتولى تدريس مواد : تاريخ السينما العالمية ، وبناء السيناريو ، وحرفية الاخراج السينمائى ، ويشرف على مجموعة سنوية من أفلام التخرج لقسمى الاخراج والسيناريو ، وأستاذ الورشة الابداعية فى الاخراج السينمائى ، وحلقة أبحاث تضم المبدعين السينمائيين بالدراسات العليا ، كما يشرف على حلقة الأبحاث التمهيدية الخاصة برسائل الدكتوراه فى جميع تخصصات المعهد .

★ تولى العديد من المسئوليات والمهام بأكاديمية الفنون منذ عام ١٩٨٦ ومن أهمها : مدير التحرير لمجلة « الفن المعاصر » التى كانت تصدرها الأكاديمية فصليا ، ورئيسا لتحرير « دراسات سينمائية » التى أصـــدرها المعهد ، وعضوا بهيئة تحرير اصدارات السينما بالأكاديمية ، ومقررا للجنة تطبيق اللوائح الجامعية بأكاديمية الفنون .

★ كان عضوا بارزا فى حركة السينمائيين الشبان بمصر فى الســـتينيات .

★ كتب وأخرج أول أفلامه « ثورة المكن » فى يونيه ١٩٦٧ ، وحصل على الجائزة الأولى فى اخراج الأفلام التسجيلية من مهرجان الاسكندرية ١٩٦٩ ، كما حاز شهادات التقدير فى العديد من المهرجانات العالمية .

★ في أغسطس ١٩٦٩ بدأ يمارس تبنيه لاتجـــاه الســـينما التجريبية فكتب وأخرج الجزء الثالث (٦٠ دقيقة) من فيلم « صور ممنوعة » كأول فيلم روائي للمخرجين الثلاثة الجدد حينئذ : أشرف فهمي ، محمد عبد العزيز ، مدكور ثابت ، فتم اختياره للاشتراك في مهرجان كارلوفيفاري الســـينمائي الدولي ١٩٧٢ ٠

★ عمل مراسلا حربيا سينمائيا على طول جبهة القتال في فترة حرب الاستنزاف ، في أثناء خدمته بالقوات المسلحة المصرية من يناير ١٩٦٨ وحتى أكتوبر ١٩٧٣ ٠

★ في ١٩٧٥ أخرج الفيلم الكوميدي « الولد الغبي » بطولة : محمد عوض وناهد شريف وصلاح قابيل ، واعتبره درســا قاسيا في التنازلات الفنية ، فركز على كتابة واخراج الأفلام التسجيلية ، ومن أهم أفلامه : على أرض سيناء (١٩٧٥) الشمندورة والتمساح (١٩٨٠) وفيلماء الكبيران (٦٠ ق) السماكين في قطر (١٩٨٥) ، ومذكرات بدر ٣ (١٩٩٢/٨٩) وسلسلة أفلام تطوير الري في مصر (تعليمية) ٠

★ في ١٩٨٠ أختير لعضوية أول لجنة لسينما الطفل بوزارة الثقافة وأشرف على اخراج وانتاج أول ثلاثة أفلام كارتون للأطفال هي : الحوت ، الأرقام ، الفم ، وفي ١٩٩١/٩٠ مقررا للجنتين التأسيسيتين لمناهج شعبتي الســيناريو والاخراج السينمائي بالمعهد العالي لفنون الطفل ، وعضو بجميع اللجان التأسيسية لبقية أقسام المعهد ، كما أختير عضـــوا بلجنة التحكيم الدولية في مهرجان القاهرة الدولي لسـينما الطفل (سبتمبر ١٩٩٢) ٠

★ شارك لسنوات عديدة في لجان الأنشطة السينمائية المتخصصة ، مثل لجنة السينما بالمجلس الأعلى للثقافة ، واللجنة العليا للمهرجانات ٠ الخ / كما يتم اختياره لعضوية لجان تحكيم جوائز السينما ، وجائزة الدولة التشجيعية في السينما ٠ وقد أسهم في التخطيط والاعداد والتنظيم لكثير من المؤتمرات والندوات والمهرجانات ٠

★ رأس وفد مصر ، ومثل مصر في العديد من المهرجانات والمؤتمرات السينمائية العالمية والمحلية كان آخرها اختياره رئيسا للجنة التحكيم الدولية في مهرجان فريبورج السينمائي الدولي بسويسرا في مارس ١٩٩٦ م ٠

★ دأبت المراكز العربية خارج مصر على الاستعانة بخبراته في التدريس لتطوير مستويات المحترفين بالتليفزيونات العربية ، كما يستعان به كخبير قضائي للفصل في المنازعات السينمائية التي تنظر أمام المحاكم المصرية ٠

★ عمل كخبير استشاري في لجان قراءة السيناريو في أكثر من جهة للانتاج والتوزيع السينمائي والتليفزيوني ٠

★ كتب ونشر العديد من الأبحاث والدراسات المتخصصة في علم الجمال السينمائي ، والسينما المعاصرة ٠ والفيلم التجريبي ٠

★ صدر من تأليفه : النظرية والابداع في سيناريو واخراج الفيلم السينمائي (عام ١٩٩٢ م) و « الكسر النسبي في الايهام السينمائي » (عام ١٩٩٤ م) ومن أدب السرد السينمائي :

« تلج ٠٠ فوق صدور ساخنة » قصة وسيناريو وحوار من تأليفه ، ومن اصدارات الهيئة المصرية العامة للكتاب ٠ (١٩٩٧) ٠

★ آخر تقدير له في مجال الابداع السينمائي كان حصوله على الجائزة الدولية الأولى في اخراج الأفلام التسجيلية من مهرجان قرطاجنة الدولي لأفلام البحر (الدورة ٢٢ عام ١٩٩٣) وذلك عن فيلمه الكبير : « السماكين في قطر » (٦٠ دقيقة) وهي المرة الثانية لمصر في الحصول على هذه الجائزة (كانت الأولى عام ١٩٧٨ للفيلم الكبير « ينابيع الشمس » من اخراج جون فيني) ٠

★ يوالي الآن تكثيف انشطة المركز القومي للسينما في الانتاج والثقافة السينمائية واخرها تأسيس ونشر ملفات السينما التي أصدر منها أول خمسة كتب تضمنت مقدمات بقلمه ، بالاضافة الى تقديم انتاج المخرجين والسينمائيين الجدد ، وتنظيم « أسابيع الأفلام التسجيلية والقصيرة » لأول مرة في تاريخ السينما المصرية ٠

الفهـــــرس

الموضـــوع	الصفحة

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٩٧/٧٩٥٧

ISBN — 977 — 01 — 5308 — 7

مكتبة الأسرة



بسعر رمزى خمسون قرشاً
بمناسبة
مهرجان القراءة للجميع ١٩٩٧

مطابع
الهيئة المصرية العامة للكتاب

■ د. مدكور ثابت

- من مواليد قرية اشقاويطما، سوهاج، ١٩٤٥.
- مخرج وكاتب سينمائى.
- أستاذ الإخراج بالمعهد العالى للسينما بالقاهرة.
- يشغل منصب رئيس المركز القومى للسينما.
- يقوم على تدريس: تاريخ السينما العالمية، بناء السيناريو، وحرفية الإخراج السينمائى، ويشرف على مجموعة سنوية من أفلام التخرج لقسمى الإخراج والسيناريو.
- كتب وأخرج العديد من الأفلام التسجيلية ومن أهم أفلامه: «على أرض سيناء» (١٩٧٥)، «الشمندوره والتمساح» (١٩٨٠)، «السماكين فى قطر» (١٩٨٥)، «مذكرات بدر ٢» (٨٩/ ١٩٩٢)
- رأس وفد مصر ومثل مصر فى العديد من المهرجانات والمؤتمرات السينمائية العالمية والمحلية. كان أخرها اختياره رئيساً للجنة التحكيم الدولية فى مهرجان فريبورج السينمائى الدولى بسويسرا فى مارس ١٩٩٦.